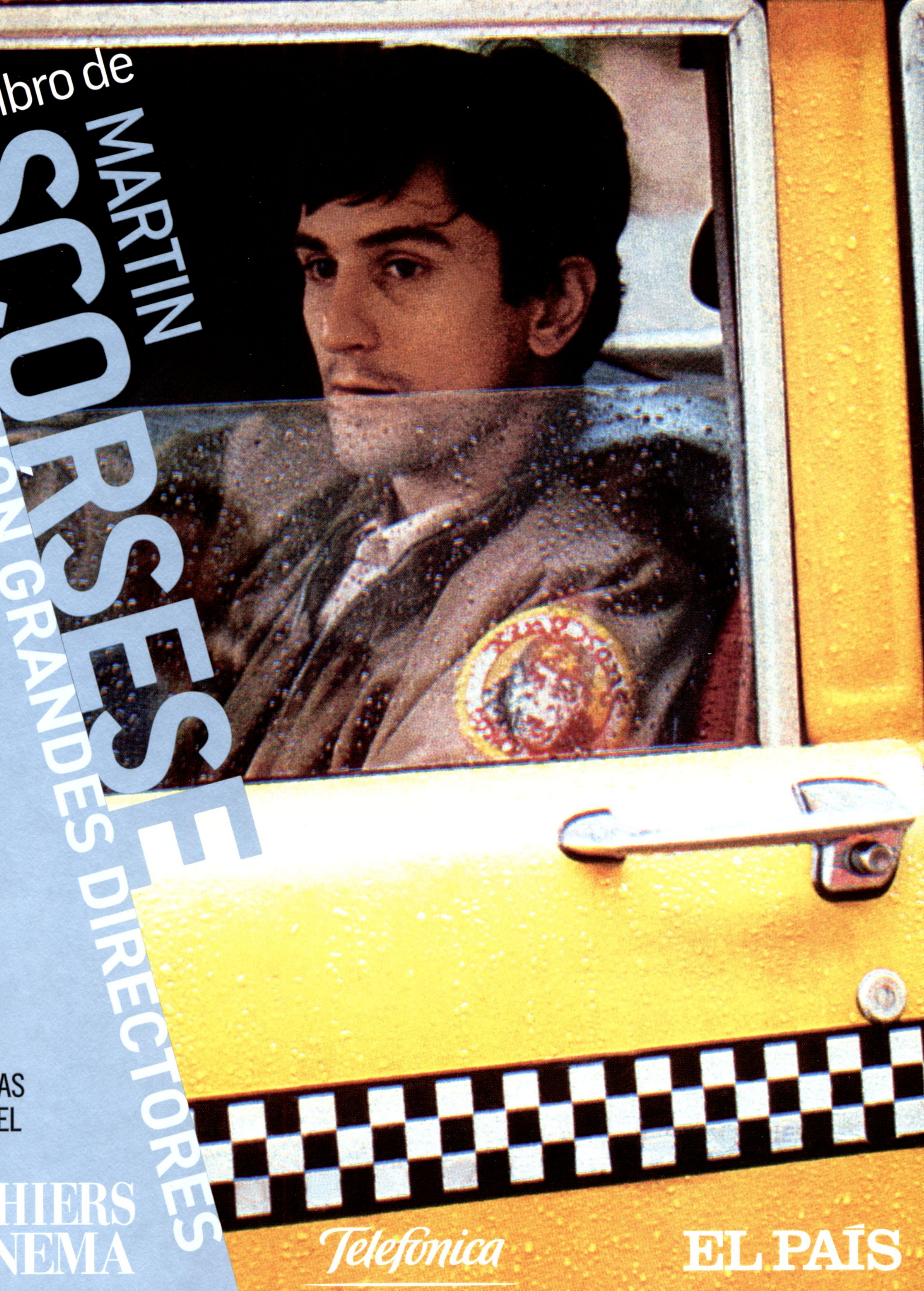
El libro de MARTIN SCORSESE

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

THOMAS SOTINEL



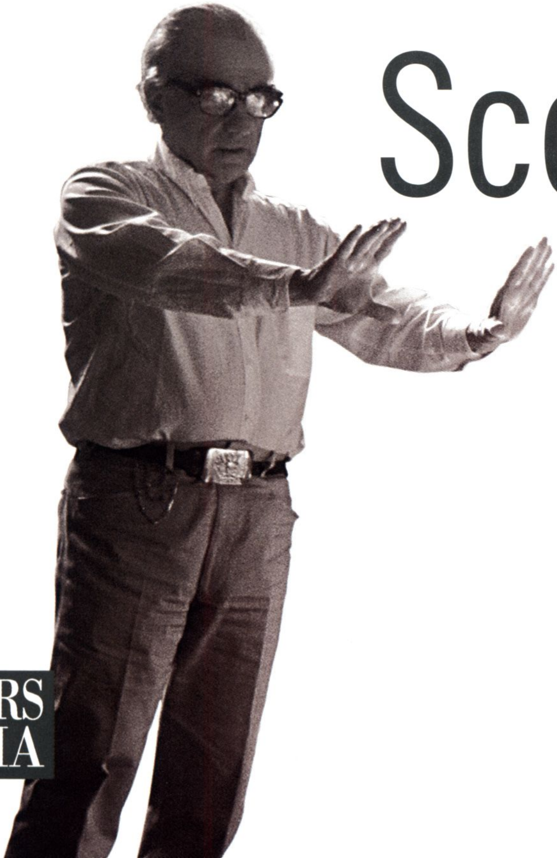
CAHIERS DU CINEMA

Telefonica

EL PAÍS

Martin Scorsese

Thomas Sotinel



Martin
Scorsese

Traducción:
Núria Pujol
(Cahiers du cinéma. España)

CAHIERS DU CINEMA

EL PAÍS

Portada :

Robert De Niro en *Taxi Driver.*

Página 6:

Charlie (Harvey Keitel),

uno de los personajes principales de *Malas calles,*

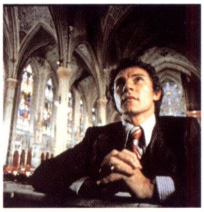
rezando en una iglesia neoyorquina.

Cahiers du cinéma ediciones
Presidente: Anne Chaussebourg
Director delegado: François Maillot
Dirección de la colección: Claudine Paquot, con la colaboración de Franck Henry
Diseño de portada: TM Limited (AGI TM France sas)
Diseño de interior: Paul-Raymond Cohen y Clémentine Hède
Secretaría de la edición: Alexia Renard, con la colaboración de Virginie Bouilhac
Corrección: Thérèse Rabiller
Producción: Claude Morin, con la colaboración de Carolina Lucibello
© Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007
9, passage de la Boule-Blanche – 75012 París
www.cahiersducinema.com

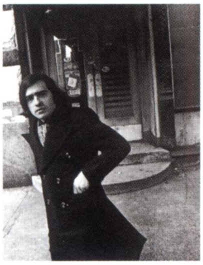
© 2007 de la presente edición Prisa Innova S.L.
www.prisainnova.com
Quedan reservados todos los derechos para los legítimos titulares.
El contenido íntegro de esta obra está protegido por la vigente Ley de Propiedad Intelectual. Se autoriza únicamente para su uso en el ámbito doméstico.Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública, transformación, alquiler, y puesta a disposición del publico de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puedes ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sgts. del vigente Código Penal).

ISBN: 978-84-9815-956-1
Edición particular para **EL PAÍS**

Índice

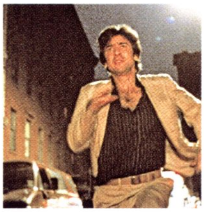


7
Inquietud



11
Orígenes
De Little Italy a sus primeras películas

25
Malas calles
Malas calles, Taxi Driver, New York, New York, Toro salvaje



49
"Una película para mí, una película para ellos"
La útima tentación de Cristo, La edad de la inocencia, Casino

69
New York, el regreso
Gangs of New York, El aviador, Infiltrados

88
Biografía

90
Filmografía

95
Bibliografía
DVD

Inquietud

En la penumbra de una iglesia de Manhattan, el pequeño truhán italiano reza ante una imagen de la Piedad y pasa la mano a través de la llama de un cirio. Este plano de *Malas calles*, la película que, en 1973, dará a conocer a Martin Scorsese, quedó impreso en la retina de los que le descubrieron entonces. Un tercio de siglo y más de veinte largometrajes más tarde, no se puede pretender la reducción de toda su trayectoria como realizador a ese único plano. No obstante, contenía el germen de la singularidad de Martin Scorsese en el cine moderno: una conciencia aguda de sus orígenes, un conocimiento y un profundo amor por el cine, una inquietud metafísica representada por personajes que inspiran pavor y compasión en la misma medida.

Los años y las tribulaciones han enriquecido la temática, han refinado las maneras, sin que Martin Scorsese haya sido infiel a sí mismo. El año 2007 le halla en la cima de su celebridad, revitalizada con el éxito de *Infiltrados*, capaz de movilizar presupuestos colosales de los estudios de producción. Sin embargo, el director ya conocía el vértigo de las cúspides, desde el inicio de su carrera, cuando encadenó dos éxitos artísticos y comerciales, *Alicia ya no vive aquí* y *Taxi Driver*, posteriormente con el triunfo que supuso *El color del dinero* en 1986 o *Uno de los nuestros*, cuatro años después. También sabe que, en esta industria del cine americano a la que ha vinculado su destino, nunca se da nada por sentado y que mañana tendrá que rebajar, si no sus ambiciones artísticas, sí sus exigencias financieras, como en la época de *¡Jo, qué noche!* en 1985, o tras el fracaso comercial de *Casino* en 1995.

Scorsese comparte esos inconvenientes con todos los cineastas de su generación, Francis Ford Coppola, Brian de Palma o Woody Allen. Pero ha sido el único que ha logrado mantenerse entre los escollos contra los que chocaron, temporal o definitivamente, sus contemporáneos: el compromiso artístico y la marginalización. A lo largo de los años, Martin Scorsese ha trazado un camino en el curso del que cada una de sus películas, ficción o documental, proyecto personal u obra de encargo, es ante todo un film de Martin Scorsese.

Dicha coherencia e independencia manan de su energía inagotable y de su magnífica habilidad política. Cualidades que también le han permitido servir a su arte más allá de su labor como director de cine: archivista-coleccionista, militante por el patrimonio acumulado en un siglo de cine, Martin Scorsese se ha convertido en uno de los guardianes de la historia que él mismo ha contribuido a escribir.

Llegamos entonces a esa paradoja tan americana: construyendo su obra alrededor de las ilusiones y de las trampas del sueño que alimentan todos los inmigrantes, este hijo de Little Italy, nacido en un gueto del sur de Manhattan, forjó su propio destino. Martin Scorsese es hoy uno de los artistas más respetados de su país, un cineasta célebre en el mundo entero, aunque nunca ha olvidado que podría haberse convertido en el pequeño truhán que oraba a los pies de la Virgen.

BUY HERE
LM

Orígenes

De Little Italy a sus primeras películas

En 1942, Charles y Catherine Scorsese dieron un paso más hacia América. Viven en Long Island, en Queens, un vecindario urbanizado de Nueva York, lejos del hormigueo urbano de Little Italy donde crecieron. Ahí, en Queens, el 17 de noviembre, nace Martin. Permanecerán ahí hasta 1950, fecha en la que un revés de la fortuna obliga a Charles Scorsese a abandonar la casa y el jardín y a repatriar a su esposa y sus dos hijos, Martin y Frank, nacido seis años antes que el director, hacia Manhattan. A un pequeño apartamento de Elizabeth Street, la misma calle dónde los padres Scorsese se hicieron mayores a principios del siglo XX.

Este regreso a la casilla de partida lo ha evocado Scorsese tanto en clave de trauma como de privilegio. Pasó su infancia y adolescencia en un gueto, lo que hace de él casi un inmigrante. De esa condición surge, a la vez, su sentimiento de ser un extranjero en su país y un apego violento y doloroso a éste. De él extraerá el descubrimiento casi fascinado de la gran sociedad neoyorquina en *La edad de la inocencia*, así como la descripción angustiada de la corrupción contemporánea en *Infiltrados*.

Paseándose, en la actualidad, por el barrio, al sur de Manhattan, entre las galerías y las *boutiques* de lujo, resulta prácticamente imposible imaginar lo que fue Little Italy. Para tener una idea del mundo en el que Martin Scorsese se crió, hay que ver o rever *Malas calles*, que muestra el gueto italiano justo antes de su transformación en barrio de moda. El cortometraje *It's Not Just You, Murray?*, rodado en 1964, da una imagen más fugitiva pero más cercana si cabe a la realidad que conoció Scorsese.

Páginas precedentes:
Sharon Stone en *Casino*.

Página de la izquierda:
Martin Scorsese en 1972,
durante el rodaje de *Boxcar Bertha*.

Martin Scorsese
a la edad de seis o siete años,
con sus padres.

A mediados del siglo XX, Little Italy es un barrio familiar y cordial, cuya vida transcurre al ritmo de un calendario importado del Viejo Continente, cuya geografía está hecha de iglesias católicas y de almacenes de productos italianos, pero que lleva una doble vida. Existe la de los respetables comerciantes y de los curas, pero pesa poco ante esas figuras misteriosas de los hombres aparentemente ociosos que se pasean por sus calles e inspiran un temor reverencial.

Ahí nacieron Charles y Catherine, él en 1912, ella en 1913. Viven frente a frente en Elizabeth Street. La familia del primero es originaria de Pulizzi Generosa, la de Catherina de Ciminna, dos pueblos de los alrededores de Palermo. Nacieron en Nueva York, justo después de la llegada de sus padres en 1910. Los inmigrantes ocuparon los edificios de Little Italy según sus orígenes geográficos. Elizabeth Street es una calle siciliana, el edificio de Charles Scorsese está habitado por gente de Pulizzi, el de Catherine Cappa por gente de Ciminna. Charles Scorsese trabaja en la confección. Desde su juventud, complementa sus ingresos yendo a encender los hornos y las lámparas de las casas de los judíos practicantes. Catherine es costurera a domicilio, experta cocinera y matrona.

Como su hijo señalará más tarde, en Sicilia hubiera sido impensable el matrimonio entre dos personas procedentes de esos pueblos. En Nueva York es posible y la boda se celebra en la vieja catedral de San Patricio. Al pequeño Martin le parecía raro que la iglesia de un gueto italiano estuviera dedicada a un santo irlandés. Hasta que comprendió que los inmigrantes llegados de Sicilia o de Calabria habían conquistado en dura lid las calles del sur de Manhattan a los irlandeses, igual que éstos las habían ocupado medio siglo antes. De esa epopeya, saldría más tarde *Gangs of New York*.

El muchacho vive la vida del barrio de manera vicaria. Víctima de frecuentes ataques de asma, permanece en casa y contempla la vida de las calles a través de la ventana de su habitación, en el tercer piso. Martin Scorsese deberá esperar al fin de sus estudios secundarios para descubrir el mundo más allá de los confines de Little Italy. Mientras tanto, detalla ese microcosmos al que la enfermedad le impide pertenecer del todo, a la vez que le forja el rasero de su única salida al exterior, el cine.

Su iniciación al cine es un eje vertebral de la autobiografía permanente que se ha construido Martin Scorsese, de sus

Italianamerican: Martin Scorsese,
Charles y Catherine Scorsese.

Joe Morale, un amigo de Martin Scorsese, fotografiado en Little Italy por el mismo Scorsese a principios de los años sesenta.

entrevistas hasta sus documentales. Creció en una familia en la que los libros no estaban presentes. Como contrapartida, a los cuatro años vio *Duelo al sol* (Duel in the Sun, 1946) de King Vidor, un *western* melodramático y erótico, con Jennifer Jones y Gregory Peck. De esta superproducción, con la que el productor David O. Selznick quería repetir el éxito de *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, 1939), guardará el niño un recuerdo asombrado y violento que detalla al inicio de su documental antológico, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*. "Me tuve que tapar los ojos constantemente. Todo ocurría como si los dos protagonistas no pudieran vivir su pasión más que matándose entre sí".

A medida que su asma se agrava, su padre le lleva cada vez más a menudo al cine. Poseedor de una memoria prodigiosa, Martin Scorsese empieza a almacenar los rudimentos de lo que llegará a ser una de las erudiciones cinéfilas más impresionantes del siglo. Para completar dicha educación, la televisión hace su entrada en casa de los Scorsese. Y permite que el niño descubra otro cine, además del de las salas de Manhattan: películas neorrealistas italianas, producciones británicas de Michael Powell y Emeric Pressburger, los realizadores de *Narciso negro* (Black Narcissus, 1947) y de *Las zapatillas rojas* (The Red Shoes, 1948). En definitiva, películas que, por su fantasía narrativa y sus colores barrocos, se alejaban de la norma hollywoodiense.

Martin Scorsese,
What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This ?

Los grandes acontecimientos cinematográficos que marcan el ritmo de la infancia de Martin Scorsese acompasan, en realidad, la agonía del viejo Hollywood, del monumental fracaso artístico y financiero de *Duelo al sol* al estreno de *La túnica sagrada* (The Robe, 1953) de Henry Koster. Melodrama situado en los inicios de la cristiandad, fue la primera película realizada en Cinemascope, un formato creado para hacerle frente a la invasión televisiva.

Durante esos años, Martin Scorsese pasa de una institución católica a otra. Cuando cumple once años, un sacerdote distinto a los demás, joven, abierto al mundo, le causa una profunda impresión. El niño acude a misa todos los domingos y, a las puertas de la adolescencia, desea tomar los hábitos.

Pero justo antes del decimocuarto aniversario de Martin, Elvis Presley irrumpe en las pantallas de los televisores americanos. El cineasta ha dicho que fue el *rock & roll* lo que disuadió su vocación sacerdotal. De cualquier modo, en 1956, Martin Scorsese anda por las calles de su barrio en compañía de jóvenes que acabaron mal.

Acaba sus estudios secundarios con notas muy justas y, a principios de los años sesenta, ingresa en el Washington Square College de la Universidad de Nueva York.

De arriba a abajo:
Duelo al sol de King Vidor (1946);
La túnica sagrada de Henry Koster (1953).

El estudiante

Para llegar a Elizabeth Street, basta con cruzar Huston Street y adentrarse en el Greenwich Village, lo que Scorsese jura no haber hecho jamás hasta entonces. Su inmersión en el mundo universitario desencadena una avalancha de experiencias nuevas. Se da cuenta de que no todas las chicas son morenas y de que se puede hablar de cine durante horas.

En la NYU, los cursos de cine los da Haig Manoogian. Este intelectual de origen armenio nacido en 1916 se esfuerza por disuadir a los diletantes. Su exigencia le permite advertir inmediatamente que Scorsese se toma el cine en serio. Dado que no le tiene un gran aprecio a la producción hollywoodiense, les descubre a sus estudiantes a los grandes directores de la época del cine mudo, el cine experimental, particularmente dinámico en el Nueva York de la época, y los autores europeos.

En la misma universidad, y en los medios cinéfilos neoyorquinos, el joven descubre sus almas gemelas. Están sus contemporáneos: Michael Wadleigh, futuro director de *Woodstock* (Woodstock, 1970), Mardik Martin, que colaborará en varios guiones de Scorsese hasta *Toro Salvaje*, Brian de Palma, quien le precederá al emigrar primero a Hollywood después de haber dirigido sus primeros filmes en Nueva York con un joven actor llamado Robert De Niro. Y luego, sus mayores: John Cassavetes, que acaba de iniciar su carrera de director independiente de los estudios con *Shadows*, estrenada en 1959, y de demostrar concretamente que se podía rodar en las calles de Nueva York y dar vida a personajes salidos de la realidad, o Jonas Mekas, cineasta de vanguardia que realizará la crónica cinematográfica del *Village Voice*, el semanario de la contracultura naciente.

Los primeros pasos

Bajo la batuta de Manoogian, Scorsese realiza en 1963 *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*, su primera película de estudiante. En nueve minutos, narra un cuento

It's Not Just You, Murray! : Joe (Sam De Fazio) en la apoteosis final de la película.

Un cuadro de comedia musical para *It's Not Just You, Murray!*

absurdo que muestra el paso a la madurez de un escritor fascinado por un cuadro sin interés, una especie de cromo que representa a un hombre en barco en un lago. Por más adolescente y cargante que sea la película, hizo gala de la maestría suficiente como para recibir un premio de 1.000 dólares que le entregó, en junio de 1964, la Society of Cinematologists de Nueva York.

Manoogian considera que Scorsese es uno de los mejores alumnos que ha tenido jamás, opinión que viene a confirmar *It's Not Just You, Murray!*, rodada en 1964. Este retrato de un golfo sigue mostrando cierta desenvoltura, un espíritu de burla, que desaparecerán para siempre jamás del cine de Scorsese. Aunque también apunta un talento de director de actores, una maestría del ritmo y una búsqueda de la verdad de los personajes que se harán constantes de su obra. Inspirado en uno de sus tíos, el joven cineasta nos presenta a un cincuentón que se vanagloria de un bienestar material adquirido en treinta años de delincuencia, de la época de la prohibición hasta los años sesenta. La película está trufada de referencias cinéfilas: con media docena de bailarinas, Scorsese esboza un cuadro de comedia musical a la manera de los grandes números geométricos de las películas de Busby Berkeley, y el final de la película evoca a Fellini aún a riesgo de caer en el pastiche puro y simple.

Hijos de la farándula de Busby Berkeley (*Babes in Arms*, 1939).

Scorsese recibe su Licenciatura en Lengua Inglesa y prosigue sus estudios de postgrado en la NYU. En 1967, dirige *The Big Shave*, un cortometraje que muestra a un hombre afeitándose delante de un espejo hasta la automutilación. El director le contó a Michael Henry Wilson[1] que había pensado acabar el sangrante episodio con planos de la guerra de Vietnam antes de decidir que la película ya era lo bastante explícita.

A partir de entonces Manoogian le hace objeto de una confianza absoluta y no interviene en la realización de la película de fin de estudios de su alumno. Scorsese es un joven de mente despierta y logra rodar *Bring On the Dancing Girls* en 35 mm, hecho sin precedentes en la escuela de cine de la NYU. La película, de una duración de setenta minutos, ya es un largometraje cuando se presenta por primera vez, en noviembre de 1965. Pero tardará cuatro años en adquirir su forma definitiva.

De momento, ha costado ya 7.000 dólares, cuando el presupuesto de las películas de fin de estudios no acostumbra a superar los 400 dólares. El dinero procede de la Universidad y de la familia Scorsese. Catherine contribuye como actriz y como responsable del *catering*. Charles aporta sus ahorros.

La película se proyecta en el anfiteatro de la facultad de derecho de la NYU. En sus entrevistas con Wilson, Scorsese lo recuerda como un "desastre", pero la crítica que aparece en

Peter Bernuth en *The Big Shave*.

---

[1] *Martin Scorsese: entretiens avec Michael Henry Wilson,* Cahiers du cinéma/Centre Georges-Pompidou, París, 2005

Who's That Knocking at My Door?:
Scorsese, Harvey Keitel y Mardik Martin;
Harvey Keitel y Zina Bethune;
Scorsese y Max Fisher
filman a Anne Colette.

el *The New York Times*[2], señala, en términos elogiosos, la "vitalidad bruta" y la "imaginación fértil" del joven cineasta. En ese estadio, no había perspectivas de que la película lograra acceder a la distribución comercial.

Además, Martin Scorsese se ha licenciado. Se ha casado con Laraine Marie Brennan en la catedral de San Patricio, pero ha perdido la fe. Su hija Catherine nace en 1965. Se plantea la cuestión de su futuro profesional: como explica en *Times*, en un artículo dedicado a *Bring On the Dancing Girls*, no era nada optimista respecto a sus posibilidades de llegar a realizar proyectos personales. Su modelo era Orson Welles, que había dirigido su primer largometraje cuando aún no tenía treinta años, y acaba de ver *Antes de la Revolución* (Prima della rivoluzione, 1964) de Bernardo Bertolucci en el décimo festival de cine de Nueva York, en 1964. El neófito italiano, futuro director de *El último tango en Paris* (Ultimo tango a Parigi, 1972), tiene 22 años, igual que él, y eso anima a Scorsese.

Haig Manoogian está convencido de que *Bring On the Dancing Girls* puede convertirse en una película de verdad. Convence a Scorsese para que la recupere y filme nuevas escenas con su actor, que para ello abandona su trabajo como mecanógrafo en los tribunales. Harvey Keitel encarna a J.R., un joven que anda por las calles de Little Italy con sus amigos. Keitel tiene tres años más que Scorsese. Ha debutado en el teatro y el director halla en ese joven judío de Brooklyn al intérprete perfecto de los álter ego que ha colocado en el centro de sus primeros guiones. La película, cuyo título será *Who's That Knocking at My Door?*, es la segunda de una trilogía. La primera sección, *Jerusalem, Jerusalem* –que no se rodó jamás– es la historia de un retiro religioso que reúne a algunos adolescentes atormentados por la lujuria y la culpabilidad. La tercera, *Season of the Witch*, muestra el hundimiento de su héroe en el submundo del crimen organizado.

Who's That Knocking at My Door?

Mientras tanto, *Who's That Knocking at My Door?* progresa lentamente. Scorsese conoce a una joven actriz, Zina Bethune, y rueda con ella y Keitel nuevas escenas, en 16 mm, que pone en continuidad con las secuencias en 35 mm de la primera versión. Finalmente, en noviembre de 1967, cuatro años después de la proyección en la NYU, se proyecta en el festival de Chicago. Roger Ebert, el crítico de *Chicago Sun Times*, que por aquel entonces es uno de los partidarios defensores del joven cine americano, hace de ella un elogio casi ditirámbico. Pero la película sigue sin encontrar distribuidor. Hasta que Joseph Brenner, especialista en películas pornográficas que desea adquirir algo de respetabilidad, le propone a Manoogian hacerse cargo de la película si Scorsese acepta incluir algunas escenas de desnudos. El joven se halla en ese momento en Europa. Le pide a Keitel que vaya a los Países Bajos y ahí contrata a una actriz francesa, Anne Colette, que había aparecido en *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* de Godard (1957). La película se estrena finalmente en Nueva York en 1969.

---

[2] *The New York Times*, 1 de noviembre de 1965.

Las críticas son más bien favorables, John Cassavetes expresa su aprobación, pero el público no va a verla.

Who's That Knocking at My Door? contiene los estigmas de su difícil gestación, pero se reconocen en ella algunas de las grandes características del cine de Scorsese: la intensidad verbal, la seguridad del trazo cinematográfico y la utilización de la música de todos los días, que se convierte en la banda

Harvey Keitel y Martin Scorsese durante el debate final de *Street Scenes*.

sonora de la ficción después de haber sido la de la vida cotidiana. Y las obsesiones del cineasta –la violencia y la culpabilidad– realizan un debut fracasado: Scorsese muestra un desastre amoroso rodado en la cama de sus padres.

Pero Martin Scorsese se pregunta qué dirección debe tomar. En 1968, fracasa en su intento de entrar en Hollywood pues, al cabo de una semana de rodaje, le echan del plató de *Los asesinos de la luna de miel* (The Honeymoon Killers, 1970), una película de cine negro que finalmente dirigirá Leonard Kastle. El despedido admite que fue justificado: en siete días sólo había rodado unas pocas páginas del guión.

Scorsese se divorcia, obtiene un diploma de tercer ciclo de la NYU, colabora en el montaje de *Woodstock*, de su amigo Michael Wadleigh, da clases en la universidad y realiza algunas incursiones malhadadas en la publicidad. En 1970, coordina una película militante, *Street Scenes*, rodada durante las manifestaciones contra la guerra de Vietnam. Él no aparece en escena hasta el debate final, en el que participa. En ese momento, el movimiento está en plena descomposición y la experiencia le deja un sabor amargo.

A principios de 1971, va de nuevo a Hollywood, invitado por el productor de *Woodstock*, Freddie Weintraub, que trabaja para la Warner.

Boxcar Bertha

Aunque sufre regularmente de crisis de asma y cada vez se siente más incómodo en la costa oeste, el productor y director Roger Corman le propone rodar *Boxcar Bertha*. Corman, que ha fundado su propio estudio, American Independent Pictures, AIP, es el rey de las películas de terror y violencia de bajo presupuesto. Da trabajo a muchos debutantes prometedores: Jack Nicholson, Peter Fonda o Francis Ford Coppola.

AIP es un miniestudio que vive, en aquellos tiempos, sus días de gloria. A las películas de terror del decenio anterior – entre otras, las famosas adaptaciones de Poe realizadas por el mismo Corman – añade la producción de películas que le siguen la corriente a la contracultura: historias de motoristas, de drogadictos y de bandidos anarquistas. Inspirada en la autobiografía, de dudosa autenticidad, de una militante sindical que pasó a ser atracadora de bancos durante la Gran Depresión, *Boxcar Bertha* guarda relación directa con *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde) de

Bonnie y Clyde de Arthur Penn (1967).

Barbara Hershey (de espaldas) y David Carradine en *Boxcar Bertha.*

Arthur Penn. En 1967 la película de Arthur Penn supuso el primer gran éxito de lo que será el "Nuevo Hollywood", ese periodo que vivió una efímera toma del poder por parte de los directores.

Las estrellas de la película fueron Barbara Hershey y David Carradine. Scorsese cuenta que Corman le confió el guión diciéndole: "Léetelo, reescribe lo que quieras. Pero, Marty, recuerda que tiene que haber un desnudo cada quince páginas[3]". Finalmente, el director no lo reescribe mucho. Naturalmente, bautiza a los dos papeles secundarios, Michael Powell y Emeric Pressburger, y hace del personaje jugador de póquer del Norte de los Estados Unidos que interpreta Barry Primus una especie de álter ego, un neoyorquino enérgico y reconcomido por los nervios, perdido lejos de casa. No obstante, respeta lo esencial de la historia: un idilio condenado entre una chica muy joven, independiente y partidaria de la libertad sexual, y un líder sindical anarquista, que acaba crucificado sobre la puerta de un vagón de mercancías. A todos los que han querido ver en ese final crístico la premonición de películas futuras, empezando por *La última tentación de Cristo*, Scorsese les ha respondido siempre que la escena ya estaba presente en el guión de Joyce Hooper Corrington y que se le apareció como "un regalo del cielo".

---

[3] Ian Christie y David Thompson, *Scorsese on Scorsese*, Faber and Faber, Londres, 2004 (Ed. española: *Martin Scorsese por Martin Scorsese*, Alba Editorial, 1999).

El rodaje, en California y en Arkansas, donde se sitúa la acción de la película, transcurre sin incidentes. Scorsese cuenta con un presupuesto de 700.000 dólares. Temeroso de fracasar de nuevo, como en *Los asesinos de la luna de miel*, dibuja cada uno de los planos previstos en el desglose, una técnica a la que recurrirá a menudo. Roger Corman está satisfecho con el resultado. Cuando se estrena la película, salen críticas como la de Roger Ebert o Howard Thompson, en *The New York Times*, que señalan que *Boxcar Bertha* no es un simple producto de consumo. Pero cuando Scorsese se la muestra a John Cassavetes, éste replica: "Bonito trabajo, pero no vuelvas a hacer nada como esto. ¿Por qué no haces una película acerca de algo que de verdad te importe?" [4].

Boxcar Bertha no merece hasta tal punto la indignación del autor de *Faces*. La película es eficaz, Barbara Hershey aparece desnuda y Scorsese ha respetado su contrato con Corman. Como respetará en general sus acuerdos con los productores, la Disney en *El color del dinero*, Spielberg en *El cabo del miedo*. Pero también logra filmar las escenas de masacre de encargo de una manera distinta, que cierne precisamente el carácter arbitrario de la violencia y que se resiste a la coreografía; así como darle al personaje de Bertha una dignidad y una grandeza que compartirán más tarde Alicia en *Alicia ya no vive aquí* o Ellen Olenska en *La edad de la inocencia*.

El balance es positivo: Scorsese ha probado que podía dirigir una película en condiciones profesionales, el prestigio crítico logrado con *Who's That Knocking at My Door?* no ha hecho mella en él. Decide seguir el consejo de Cassavetes y rodar el tercer guión de su trilogía. Su amigo Jay Cocks, crítico de cine de la revista *Time Magazine*, ha encontrado un nuevo título para *Season of the Witch*, una expresión que toma prestada de *El arte de asesinar* de Raymond Chandler: *Malas calles*.

---

[4] Peter Biskind, *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.

Scorsese cineasta cinéfilo

Desde sus inicios, Martin Scorsese se inscribió en la historia del cine poniendo en evidencia sus influencias, transformándolas en filiaciones. A lo largo de los años, este amor por el cine ha cristalizado en una preocupación por la conservación del patrimonio y la transmisión del mismo. Ya en 1979, el director realizó un llamamiento apremiante a sus pares y al público advirtiéndoles de los peligros que corren las películas rodadas en color en los EE UU a partir de los años 1950. El procedimiento Eastman, que sustituyó al Technicolor, se degrada rápidamente, ya sea en los negativos o en las copias de proyección.

Scorsese emprendió en su día una campaña victoriosa por la preservación de esas películas y se reconcilió de tal modo con Eastman-Kodak que su colección de películas se conserva, desde 1992, en la George Eastman House, el museo dedicado al fundador de Kodak, en Rochester, estado de Nueva York.

Porque Scorsese también es coleccionista. En sus inicios, acumuló miles de cintas de vídeo, y contrató a un colaborador para que grabara y clasificara dicha colección, que aumentó bruscamente con la irrupción de la televisión por cable. En 1988, en *The Scorsese Machine*, un film de la serie *Cinéma, de notre temps*, realizado por André S. Labarthe, vemos como el director se regocija con la llegada del canal Turner Classic Movies (TCM) a la programación neoyorquina.

Asimismo, conserva meticulosamente los archivos de cada uno de sus proyectos, un material que constituye varios centenares de volúmenes que ha confiado, para su digitalización, a la Cinemateca de Milán.

En 1990, con el apoyo de un gran número de sus colegas: Woody Allen, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Clint Eastwood, Scorsese funda la Film Foundation, destinada a recaudar fondos para la restauración de los grandes clásicos. Entre las obras que recuperaron su esplendor original, se cuentan *¡Qué verde era mi valle!* (How Green Was My Valley, 1941) de John Ford, *La noche del cazador* (The Night of the Hunter, 1955) de Charles Laughton, *La sombra de una duda* (Shadow of a Doubt, 1943) de Alfred Hitchcock.

Sobre la marcha, impulsa la producción de dos películas consagradas a su visión de la historia del cine. En *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995), que dirige junto con Michael Henry Wilson, desgrana las películas que le han ayudado a conformar su estética – de *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, 1952) de Vincente Minnelli a películas de cine negro poco conocidas como *Force of Evil* (1948) de Abraham Polonsky – esbozando una historia del estatus social y artístico del cineasta en los Estados Unidos. En su tipología de los directores, no es difícil reconocer los distintos avatares de Scorsese, "iconoclasta", como Welles, en sus inicios, luego "contrabandista", como Tourneur, cuando la necesidad le obliga.

Il mio viaggio in Italia (2001) es más parecido a una antología – los extractos de las películas son más largos – y está mucho más circunscrito en el tiempo dado que, esencialmente, está consagrado al neorrealismo y a sus primeras mutaciones hasta las grandes películas que Antonioni, Visconti y Fellini realizan a principios de los años 1960. La combinación de las dos películas da una idea bastante ajustada de los contornos del universo cinematográfico de Scorsese, a condición de añadir a otros héroes tales como Michael Powell o Jean Renoir.

Cautivos del mal de Vincente Minnelli.

Malas calles

Malas calles, Taxi Driver, New York, New York, Toro salvaje

Fascinado por *Boxcar Bertha*, Roger Corman le propone producir *Malas calles* a Scorsese con una condición: el productor quiere trasladar la acción de Little Italy a Harlem para poder reunir un reparto afroamericano. Corman espera, así, repetir el éxito de *Las noches rojas de Harlem* (Shaft, 1971). Scorsese reflexiona al respecto y decide rodar la película tal como él la ha concebido, aunque ello implique contar sólo con un presupuesto minúsculo, 500.000 dólares, reunidos por un joven productor salido del mundo del *rock*, Jonathan Taplin.

Para el reparto, Scorsese llama de nuevo a Harvey Keitel, quien recupera el papel de álter ego del cineasta. En esta ocasión, el personaje se llamará Charlie. Aún le falta encontrar a su amigo y *némesis*, Johnny Boy.

Robert De Niro también creció en Little Italy, en algunas calles de Elizabeth Street. Martin Scorsese se ha cruzado con él alguna vez, pero no le conoce hasta finales de 1970, por mediación de Brian de Palma, quien le había dado papeles en sus primeras películas. El joven actor acaba de debutar en Hollywood con un melodrama deportivo, *Bang the Drum Slowly* (1973) y, de entrada, pretende quedarse con el papel de Charlie. Pero Scorsese no renuncia a Harvey Keitel y De Niro se contenta con el papel de Johnny Boy, más breve.

En la primavera de 1973, su limitado presupuesto no le permite a Scorsese rodar toda la película en Nueva York, como hubiera deseado. Los interiores se ruedan en Los Angeles y el equipo cuenta sólo con una semana para rodar los exteriores en Little Italy. Los vecinos recelan del título, *Malas calles*, escrito con tiza en la claqueta. Charles Scorsese le

Página de la izquierda:
Johnny Boy (Robert De Niro) siembra el caos en las calles de Little Italy *(Malas calles)*.

Harvey Keitel (Charlie) en *Malas calles.*

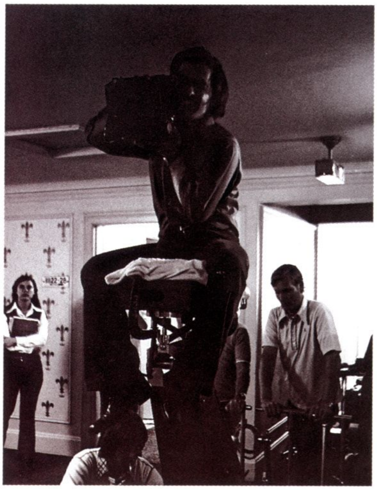
cuenta a su hijo que habría podido evitar algunos contratiempos si le hubiera permitido preparar el terreno.

El equipo parte a continuación hacia Los Angeles. Scorsese no tiene mucho tiempo, pero el poco del que dispone se lo dedica a los actores, permitiéndoles una gran libertad. El resultado más espectacular de este método se localiza al inicio de la película, en un largo dúo entre Keitel y De Niro, improvisado casi en su totalidad. El diálogo no es en absoluto brillante, más bien repetitivo, pero suena a verdad y a violencia y les confiere, a esos personajes de pequeños gamberros recién salidos de adolescencia, una dignidad inmediata que les distingue de los estereotipos habituales del cine negro. Cuando Scorsese les muestra a sus amigos un primer montaje de *Malas calles*, Cassavetes expresa su admiración por la secuencia, mientras que Brian de Palma le aconseja que la corte.

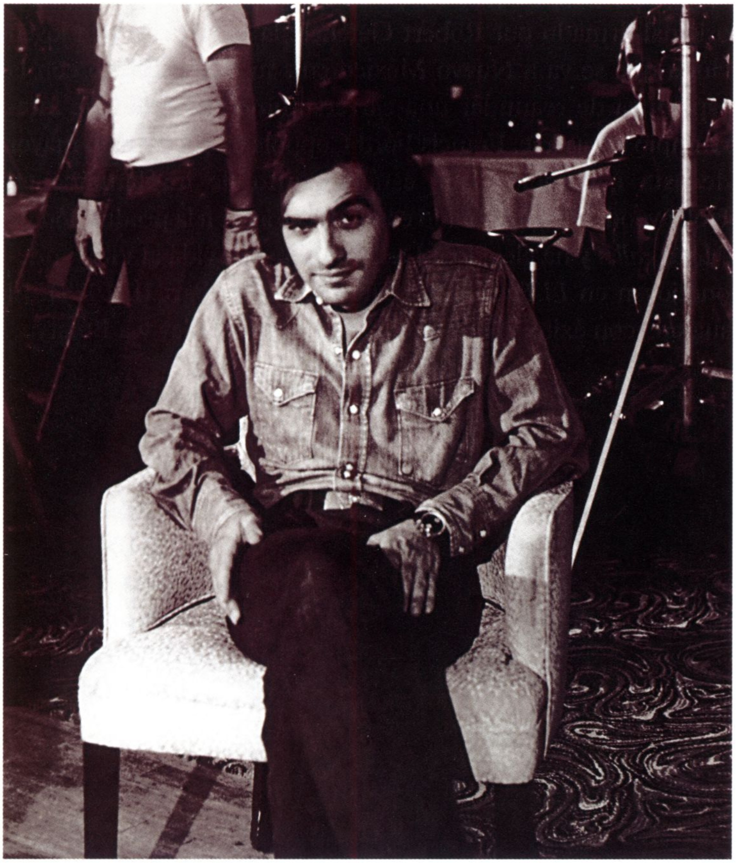
Malas calles es, a la vez, la clausura de los años de formación de Martin Scorsese y su primera gran película. Por última vez, utiliza material directamente autobiográfico y se basa en un guión que, aunque pasa por muchas manos –Mardik Martin o Jay Cocks–, es fruto de sus experiencias. La secuencia que muestra a Charlie rezando, las relaciones entre los jóvenes que andan por la cuerda floja del gansterismo, todo remite a los relatos que Scorsese ha esbozado de su infancia y adolescencia.

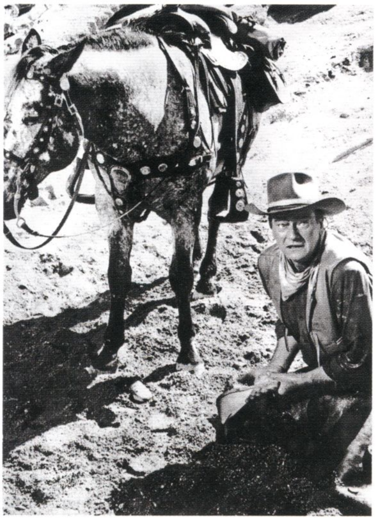
Logra imprimirle, a ese material íntimo, la marca de un gran cineasta que ya controla su expresión con mano firme, es capaz

Abajo y en página de la derecha:
Rodaje de *Malas calles.*



de inventar largos planos fluidos para captar una pelea caótica en un salón de billares. Una manera de darle forma al movimiento que no sólo acompaña la narración sino que la acelera. Hay, en *Malas calles*, tantas figuras que pasarían a ser lugares comunes del cine popular –utilización de cámara lenta a contratiempo, empleo de la música, diálogos de tres palabras gritadas y replicadas sin cesar– que resulta difícil, hoy en día, hacerse cargo del impacto que supuso en su momento. Esta nueva gramática de la violencia se combina con una inquietud metafísica sin parangón entre los contemporáneos de Scorsese, más centrados en el comentario social. Último signo distintivo, *Malas calles*, película anclada en la realidad contemporánea, también bebe de la historia del cine en todas sus formas de expresión. Podemos identificar extractos de *The Tomb of Ligeia* (1965), una de las adaptaciones de Poe realizadas por Corman, *Centauros del desierto* (The Searchers, 1956) de John Ford y de *Los sobornados* (The Big Heat, 1953) de Fritz Lang.





Centauros del desierto de John Ford, con John Wayne (1956).

La película se termina en verano de 1973. La acogen con entusiasmo en el Festival de Nueva York. Al año siguiente, la seleccionan para la Quincena de los Realizadores, en Cannes. Para gran alegría de Scorsese, la Warner acepta distribuirla y, en los Estados Unidos, *Malas calles* se estrena en octubre de 1973 bajo el estandarte que fue el de los grandes títulos del cine negro. Pauline Kael, la crítica de *The New Yorker* –adalid del Nuevo Hollywood desde que defendió *Bonnie y Clyde* contra el *establishment* encarnado en Bosley Crowther, el veterano crítico de *The New York Times*–, realiza un verdadero panegírico de la pelicula, a la que le concede el título de "mejor film americano del año".

Alicia ya no vive aquí

Es la Warner, dirigida entonces por John Calley, la que propondrá al joven prodigio trabajar por primera vez para una *major*. Tras la estela del éxito de *El exorcista* (The Exorcist, 1973) de William Friedkin, la actriz Ellen Burstyn está en condiciones de escoger un guión. Se decide por *Alicia ya no vive aquí*, un guión original firmado por Robert Getchell: la historia de una joven viuda que se va a Nuevo México con su hijo pequeño con la esperanza de reanudar una carrera como cantante que interrumpió al casarse. Francis Ford Coppola es el hermano mayor de esta generación que está a punto de implantarse en Hollywood. Ha contribuido económicamente a la producción de *Malas calles* y ha elegido a De Niro para dar vida al Vito Corleone joven en *El Padrino II* (The Godfather Part II, 1974). Él sugiere, con éxito, el nombre de Scorsese a Calley y a Burstyn.

Kris Kristofferson y Ellen Burstyn en *Alicia ya no vive aquí*.

Mia Bendixsen en
Alicia ya no vive aquí.

El joven Scorsese logrará salir con cierto éxito de su primera experiencia con un estudio. Obtiene el beneplácito para endurecer un poco el guión introduciendo un elemento de ambigüedad en el *happy end* original, y para improvisar bastantes secuencias. Dedica una parte considerable de un presupuesto holgado – tres veces mayor que el de *Malas calles* – a la construcción de un decorado destinado únicamente a la secuencia de apertura. En ella se ve a Alicia, de niña, en el exterior de una granja del Medio Oeste, evoca los colores artificiales de los melodramas de Douglas Sirk (*Imitación a la vida*; Imitation of Life, 1959), así como de *Lo que el viento se llevó* y de *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939).

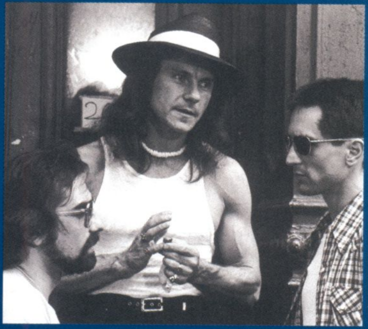
Una vez concedido ese capricho, la película toma caminos más convencionales para la época. Scorsese introduce elementos de tensión –como el episodio de la relación entre Alicia y Ben, un mitómano ultraviolento al que Harvey Keitel incorpora todo su horror– pese a lo que el film conserva buena parte del optimismo del guión. Obligan al director a finalizar con una versión de menos de dos horas, cuando él considera que debería durar al menos 90 minutos más. Se estrena en una sala de Los Angeles en diciembre de 1974, con el fin de colocarse en la línea de salida de los premios Oscar. De hecho, Ellen Burstyn recibe el premio de la Academia a la mejor actriz. Como *Alicia ya no vive aquí* recauda mucho dinero – más de quince millones de dólares – y se presenta en Cannes en 1975, Martin Scorsese puede vanagloriarse de haber entrado a formar parte, finalmente, de la elite hollywoodiense.

Judy Garland
en *El mago de Oz* (1939).

Taxi Driver por Pauline Kael

Puede que Scorsese tenga una naturaleza expresionista; su infancia de asmático, postrado en la cama en un hogar siciliano-americano de Little Italy, hizo de él un adicto a las películas violentas y emocionantes que veía. Física e intelectualmente, es un demonio de la velocidad, un derviche. Incluso en *Alicia ya no vive aquí*, hallaba buenas razones para colocar momentos de frenesí, de vértigo. Pero Scorsese es también el más carnal de los realizadores – el movimiento le conduce al éxtasis – y éste es un rasgo que no expresaba en *Alicia*. Esta nueva película le brinda la ocasión de recurrir al uso expresionista de Nueva York, que le había sido negado para *Malas calles,* situada en Nueva York pero filmada en California del Sur, con un presupuesto ridículo y sólo siete días de rodaje en el mismo Nueva York. El expresionismo de Scorsese no tiene nada que ver con los decorados paroxísticos de los cineastas alemanes; rueda en exteriores, pero lleva la discordancia entre los elementos hasta su límite y el director de fotografía, Michael Chapman, otorga a la vida de las calles una textura chillona, sórdida y compleja. Cuando Sport (Harvey Keitel), uno de los proxenetas, provoca a Travis, el macarra parece tener tanta prisa para pasar a la acción que no logra estarse quieto; el pataleo rítmico del chulo contrasta de un modo inquietante con la inmovilidad atónita de Travis. En una escena como esa, Scorsese alcanza una calidad rayana al trance; toda la película está recorrida por el vértigo. Su Nueva York encaja en la gran ciudad de las películas de cine negro que alimentaron su imaginación, pero en un estadio de descomposición más avanzado. Este Nueva York es un enemigo voluptuoso. Los vapores de las calles se hacen fantasmagóricos; Sport, el macarra, le hace la corte a su puta infantil y la envuelve en una danza hipnótica; los cines porno se convierten en cámaras funerarias; el atasco de la circulación es macabro. Y este infierno está en movimiento constante. […]

Se dice de algunos actores que son recipientes vacíos que se llenan de las interpretaciones que se les adjudican, pero no parece ser lo que aquí ocurre con De Niro. Ha optado por el camino contrario. Ha utilizado el vacío que tiene en él, ha ido en busca de su propia anomia. Este tipo de zambullidas sólo era capaz de hacerlas Brando, y la interpretación de De Niro tiene algo de la intensidad inmediata de la que Brando hacía gala en *El último tango en París*. A su manera, esta película también tiene un aura de erotismo. Prácticamente no hay sexo, pero la ausencia de sexo puede perturbar tanto como el sexo. Y eso es de lo que se trata: la ausencia de sexo, de la energía y de la emoción que se acumulan para liberarse en una erupción sangrienta. El hecho de que compartamos con Travis la sensación visceral de que es necesaria una explosión, y que esa misma explosión adquiera la categoría de consumación, hace de *Taxi Driver* una de las pocas películas de terror realmente modernas.



Scorsese dirige a Harvey Keitel y a Robert De Niro en *Taxi Driver.*

Pauline Kael
The New Yorker,
9 febrero de 1976.

Taxi Driver

En cuanto regresa de Cannes, durante el verano de 1975, Martin Scorsese pone en juego el capital adquirido. Rodeado del húmedo bochorno de las calles neoyorquinas, el antiguo alumno de los jesuitas pone en escena un guión del más puritano de los jóvenes del Nuevo Hollywood: Paul Schrader. Éste acaba de integrarse al sistema de Hollywood vendiendo a un precio muy elevado el guión de *Yakuza* (The Yakuza, 1974), dirigido por Sidney Pollack. Inicialmente destinado al cineasta Robert Mulligan y a Jeff Bridges, los productores Michael y Julia Phillips han comprado el guión de *Taxi Driver* y se lo proponen a Scorsese con el apoyo del guionista. Las calles siguen siendo malas, y Robert De Niro aparece de nuevo en los títulos de crédito, en esta ocasión encabezando el reparto.

No obstante, *Taxi Driver* es una película fundamentalmente distinta de *Malas calles*. La comunidad ha desaparecido, la ciudad ya no es un medio natural sino una proyección de los fantasmas y los miedos de un solo hombre. Travis Bickle, ex combatiente de la guerra de Vietnam cuyos ecos son más que recientes, vive en el interior de un espíritu en ruinas.

Empeñado en purificar a la ciudad de sus abominaciones, Travis se siente investido por una misión divina, al igual que el personaje de Ethan Edwards, el vengador de *Centauros del de-*

Rodaje de *Taxi Driver:*
con Robert De Niro y Cybill Shepherd.

La masacre de *Taxi Driver* y la última cena de *La edad de la inocencia*

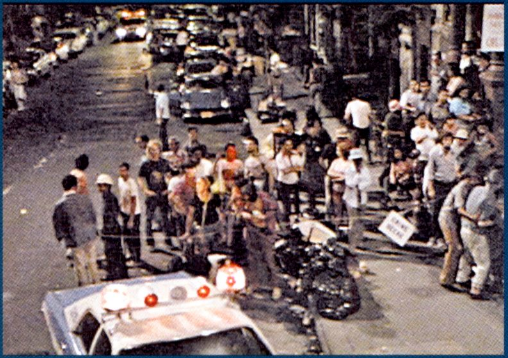
En 1976, con *Taxi Driver*, Martin Scorsese recibe sus galones de director de cine internacional bajo la forma de la Palma de Oro. A lo largo de la película, pone en práctica, con una intensidad que todavía no había logrado, las dos pulsiones que concurren en él cuando pone en escena una situación: de entrada un oficio –encuadre, iluminación, sonido– que ha ido conformando en el curso de su larga exploración del cine; y luego su corrección, su adaptación –a menudo hasta el punto de hacerlo irreconocible– para plegarlo a la necesidad de expresar la emoción buscada.

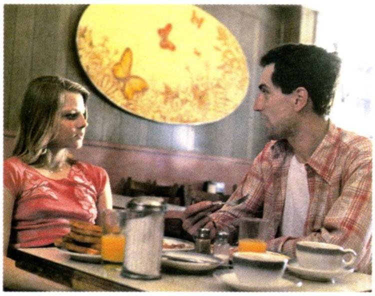
Desde ese punto de vista, la secuencia de la masacre final es ejemplar. A partir del momento en que Travis Bickle le pregunta al macarra Sport si va armado, hasta el plano en que Travis finge dispararse una bala en la sien, transcurren seis minutos que Scorsese manipula acelerando – el putero cosido a disparos que se desploma a los pies de la niña prostituta –o ralentizando– el hotelero mutilado que persigue a Travis por el pasillo. La duración de los planos varía del plano secuencia, que muestra el primer enfrentamiento entre Travis y Sport –hasta un minuto y medio, con el paroxismo de violencia mucho antes del final del plano– hasta los planos subliminales de los pasillos y escaleras, de los lugares que regresan, casi obsesivamente, al cine de Scorsese, mugrientos al principio, cubiertos de sangre en la masacre final.

Hacia el final de la secuencia, un plano en contrapicado directo –hubo que horadar el techo del apartamento– muestra a Travis, vivo a duras penas, entre los cadáveres.

Diecisiete años más tarde, Scorsese encamina *La edad de la inocencia* hacia su conclusión con la escena de una cena tan civilizada como bárbara es la masacre de *Taxi Driver*. Pero el personaje principal, Newland Archer, ya no está. Él mismo ha dicho, algunos planos antes: "Estoy muerto". Esa cena le obliga a estar en compañía de los vivos. La velada que va a suponer su separación de la condesa Olenska, habiendo cedido a las presiones de su familia y de su casta y, naturalmente, de su esposa May. Un primer plano sobrevuela la mesa antes de centrarse, en su demora, en el rostro de los comensales.

El siguiente plano aisla a Archer para detenerse en su pecho, el lugar donde late su corazón, en un bolsillo que se convierte, por arte de magia, en transparente. A Scorsese le gusta utilizar esos efectos anticuados que recuperan, en el flujo de su forma tan contemporánea de mover la cámara, su impacto original: vemos la llave de la habitación que habría debido albergar a Archer y a la condesa, y que ésta última le ha enviado. La soledad total de Archer, en el seno de lo que la voz en *off* describe como "un campo atrincherado en el que estaba prisionero" es tan terrible como la de Travis rodeado de cadáveres.





Iris, la joven prostituta de *Taxi Driver* (interpretada por Jodie Foster) y Travis.

sierto de John Ford (referencia que aparecerá a menudo en las películas de los jóvenes directores americanos de la época). Aislado del mundo exterior, Travis sólo lo percibe a través de una sucesión de alucinaciones pobladas de personajes repugnantes: el marido mirón y homicida que encarna el mismo Scorsese, el macarra interpretado por Harvey Keitel que pone a trabajar en las calles a una adolescente (Jodie Foster, a quien Scorsese ya había incorporado brillantemente en *Alicia*).

La precisión y la fuerza de esas visiones son deudoras del desglose plano a plano que Scorsese dibujó antes del rodaje. Le permitió mantener las improvisaciones de De Niro dentro de un encuadre riguroso. La fotografía de Michael Chapman, que hace vibrar las luces de la ciudad y capta los vapores tóxicos, alimenta el *crescendo* de la violencia, hasta un final apocalíptico que Scorsese tiene que atenuar un poco (el rojo de la sangre que mana de Travis) para evitar que la película sea considerada no apta para menores.

No obstante, todas esas enmiendas no modifican el terrible impacto de *Taxi Driver*, acentuado por la partitura obsesiva del veterano Bernard Herrmann, el compositor de Welles y de Hitchcock. Por lo demás, el director está desconcertado por determinadas reacciones que suscita la película. Cuenta: "La noche del estreno, todo el mundo gritaba y aullaba durante la escena del tiroteo final. Cuando lo rodé, no pretendía que la gente reaccionara gritando: «¡Sí, adelante! ¡Mátalos a todos!». La idea consistía en crear una catarsis violenta, que se dijeran: «Sí, hay que matar», para, seguidamente, caer en que: «¡Oh, Díos mío, no puede ser!», una especie de extraña terapia californiana"[5].

Inspirado en un personaje real que había intentado asesinar al gobernador Wallace, Travis Bickle se convirtió pronto en modelo de aspirantes a asesinos, de entre los que surgió John Hinckley, que le disparó al presidente Reagan por amor a Jodie Foster.

Contra todo pronóstico, y sin duda debido a que es la expresión exacta del estado de ánimo depresivo e hiperactivo del momento – la derrota americana en Vietnam, los inicios de la reacción reaganiana – *Taxi Driver* arrastra al gran público a las salas. Desde el punto de vista de su recepción internacional, la Palma de Oro que Scorsese obtiene en Cannes en 1976 acaba de aseverar su reputación.

Página de la derecha:
El descenso a los infiernos de Travis Bickle (Robert De Niro).

---

[5] Ian Christie y David Thompson, *op. cit.*

339
P. KNOX
PROP

Scorsese y la música

Confinado en su habitación de Elizabeth Street, Martin Scorsese niño contemplaba el espectáculo de la calle, pero ni siquiera tenía que ir hasta la ventana para escuchar la banda sonora. La ha descrito como una mezcolanza de ruidos cotidianos y de músicas – canciones populares americanas de la época procedentes de los aparatos de radio, arias de *bel canto* en los tocadiscos, estribillos canturreados: "La banda sonora de mi vida estaba determinada por mi entorno, era una cacofonía", les dice a Clara y Robert Kuperberg en su documental *Martin Scorsese, l'émotion par la musique* (2005).

En *Scorsese on Scorsese*, sigue contando: "Recuerdo que vi a dos vagabundos dando tumbos por Elizabeth Street, el primero estaba tan borracho que el otro intentaba robarle los zapatos y, mientras se peleaban se escuchaba, procedente de no sé dónde, *When My Dream Boat Comes Home*, de Fats Domino. El mundo era así de loco, y me pregunté por qué no aparecía tal cual en las películas".

En sus inicios, aplicó este método, utilizando la música de la vida cotidiana, negándose al pleonasmo que impone que se use una canción de amor en una escena de amor, y optando por los contrastes violentos. En 1969, su primer largometraje *Who's That Knocking At My Door?*, toma prestado el título a una canción de un oscuro grupo vocal de Long Beach, The Genies, que se escucha en la banda sonora que mezcla rock contemporáneo, Mitch Ryder and the Detroit Wheels, y otras piezas antiguas, de una decena de años antes, en estilo *doo-wop*.

En *Malas calles*, Scorsese roza algo parecido a la perfección: las canciones dulzonas de Phil Spector, *Be My Baby*, interpretada por The Ronettes, marcan el contrapunto a la violencia de las relaciones entre los personajes; la entrada de Johnny Boy, Robert De Niro, y Charlie, Harvey Keitel, en el bar, se transforma en una gran espectáculo gracias al añadido de *Jumpin' Jack Flash* de los Rolling Stones. No es un método que convenga a toda las películas. En *Taxi Driver*, cuyo contenido trascurre todo en el espacio mental de un solo personaje, el ruido del exterior únicamente llega deformado. Para transmitir el aislamiento de Travis Bickle, Scorsese recurre a Bernard Herrmann, uno de los grandes compositores del viejo Hollywood. Había firmado la música de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) de Orson Welles, y colaboró con Alfred Hitchcock. No contento con obligar al anciano, que se muestra reticente a trabajar de nuevo, a abandonar su retiro, el joven cineasta le impone que tome prestado un lenguaje que hasta el momento le era ajeno, el jazz. La partitura resultante es un éxito, pero Herrmann muere la noche en que acaban de grabarla, el 24 de diciembre de 1975.

A lo largo de su carrera, Scorsese alterna las dos opciones, a la vez que solicita la colaboración de los grandes compositores hollywoodienses: de Elmer Bernstein, en *El cabo del miedo*, a músicos de la escena *rock*, tales como Peter Gabriel para *La última tentación de Cristo*, con el fin de obtener las bandas originales que acompañan algunas de sus películas. Mientras que en las grandes sagas criminales, *Uno de los nuestros, Casino, Infiltrados*, recopila *collages* virtuosos. En *Casino*, escuchamos tanto *Can't You Hear Me Knocking*, de los Rolling Stones, como *La Pasión según san Mateo* de Bach, dado que, según expresión del director en *Martin Scorsese, l'émotion par la musique*, "por más podridos que estén, esos personajes son humanos, y se merecen a Bach".

Página precedente:

Robert De Niro interpreta al saxofonista Jimmy Doyle en *New York, New York*.

Al lado:

Liza Minnelli en *New York, New York*.

New York, New York

New York, New York (1977), su siguiente película, es un monumento a la decepción y a la frustración. A partir de un guión inacabado de Earl Mac Rauch –recuperado por su viejo cómplice Mardik Martin y por Julia Cameron, con quien Martin Scorsese se casa en diciembre de 1975– el director ambiciona verter el material del nuevo cine en el molde del viejo Hollywood, rodar una película musical con decorados de estudio en los que se enmarca a personajes tan intensos, ambiguos y reales como los de *Malas calles*.

Estamos en 1976, Francis Ford Coppola ha rodado *Apocalypse Now* (Apocalypse Now). Los jóvenes quieren intentar hacer algo tan bello, tan grande, como lo hicieron sus ancestros venerados: King Vidor, Howard Hawks o, en el caso de Scorsese, Vincente Minnelli. De entrada, para la protagonista femenina de *New York, New York* escogerá a la hija del realizador de *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, 1952) y de Judy Garland: Liza Minnelli. En la película es Francine Evans, una cantante con talento que se enamora de un saxofonista llamado Jimmy Doyle, un hombre exigente, colérico y mentiroso con los rasgos físicos de Robert De Niro –el actor que, para tal fin, aprendió a tocar el saxofón– y el carácter, confeso por parte del interesado, del mismo Martin Scorsese.

Los amores imposibles entre la artista decidida a hacer carrera y el músico dividido entre su exigencia y su avidez de placeres inmediatos no son el argumento ideal para recrear el mundo encantado de las comedias musicales de los años cincuenta.

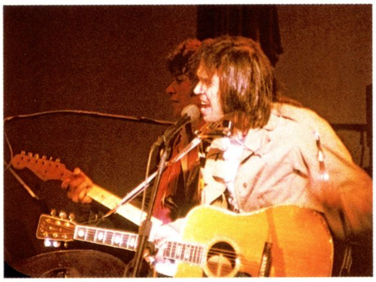
El rodaje es largo. Scorsese quiere dejar improvisar a sus actores, pero lo que era simple en la trastienda de un café se vuelve de pronto pesado e imposible cuando hay que hacerlo en un decorado que vale decenas de miles de dólares, con sus figurantes que esperan durante días sin hacer nada. Es también el momento en que Scorsese, que vive desde la tierna infancia gracias al apoyo de la farmacopea, cree hallar un recurso en la cocaína y empieza, durante el rodaje de *New York, New York,* un viaje del que saldrá vivo, a duras penas, cinco años después.

Pese a sus defectos de nacimiento, *New York, New York* es una gran película, tan vigorosa y sensual que no cabe aplicarle el calificativo de enferma. No se puede discutir que la escena inicial, el encuentro entre Francine y Jimmy la noche de la victoria de los Estados Unidos sobre Japón, parece durar horas interminables. La visión de Robert De Niro en su intento torpe

Scorsese en el rodaje de *New York, New York.*

y brutal de seducción nos resulta tan incómoda, que cabe preguntarse cómo pudo ayudarle a convertirse en una estrella. No obstante esta secuencia, que ningún productor sensato habría vacilado en cortar, es también una de las mejores escenas de la guerra entre hombres y mujeres que se hayan filmado jamás.

La virtuosidad de Scorsese se ejerce en esa ocasión en un estudio, y mezclará las maneras de los viejos maestros con la sinuosidad de sus movimientos de cámara. El resultado es a la vez frustrante, pues no filma sino una acumulación de frustraciones, y euforizante, porque logra casi en todo momento esa nueva alianza entre la humanidad bruta de los personajes y el artificio de las imágenes. Quede dicho que la película fue un fracaso comercial y, en los Estados Unidos, también de crítica.



Algunos participantes de *El último vals:* Neil Young y Ringo Starr.

El último vals

El director no se demora en extraer las lecciones debidas de esta experiencia. Aún no ha acabado de montar el film cuando Jonathan Taplin, productor de *Malas calles*, le propone filmar el concierto de despedida de The Band. El grupo de Robbie Robertson, que ha acompañado a Dylan y grabado algunos de los álbumes más importantes del *rock* americano de los años sesenta, va a dar el Día de Acción de Gracias de 1976 su último concierto en el Winterland de San Francisco antes de separarse. Scorsese acepta lo que no pretende ser sino una grabación en 16 mm. Y luego se hace una pregunta: "¿Y si intentáramos hacer algo un poco más elaborado?"[6].

Bob Dylan y Van Morrison cantan *I Shall Be Released.*

---

[6] Contado por él mismo en un reportaje de la edición en DVD de la película.

El último vals.

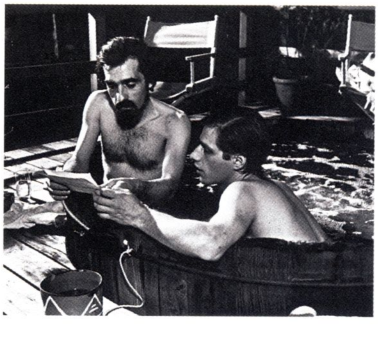
Le pide al decorador Boris Leven, veterano de Hollywood con el que ha trabajado en *New York, New York*, que transforme el garaje que es el Winterland en una verdadera sala de conciertos. Leven cuelga lámparas de araña del techo y le pide prestados los decorados de *La Traviata* a la ópera de San Francisco.

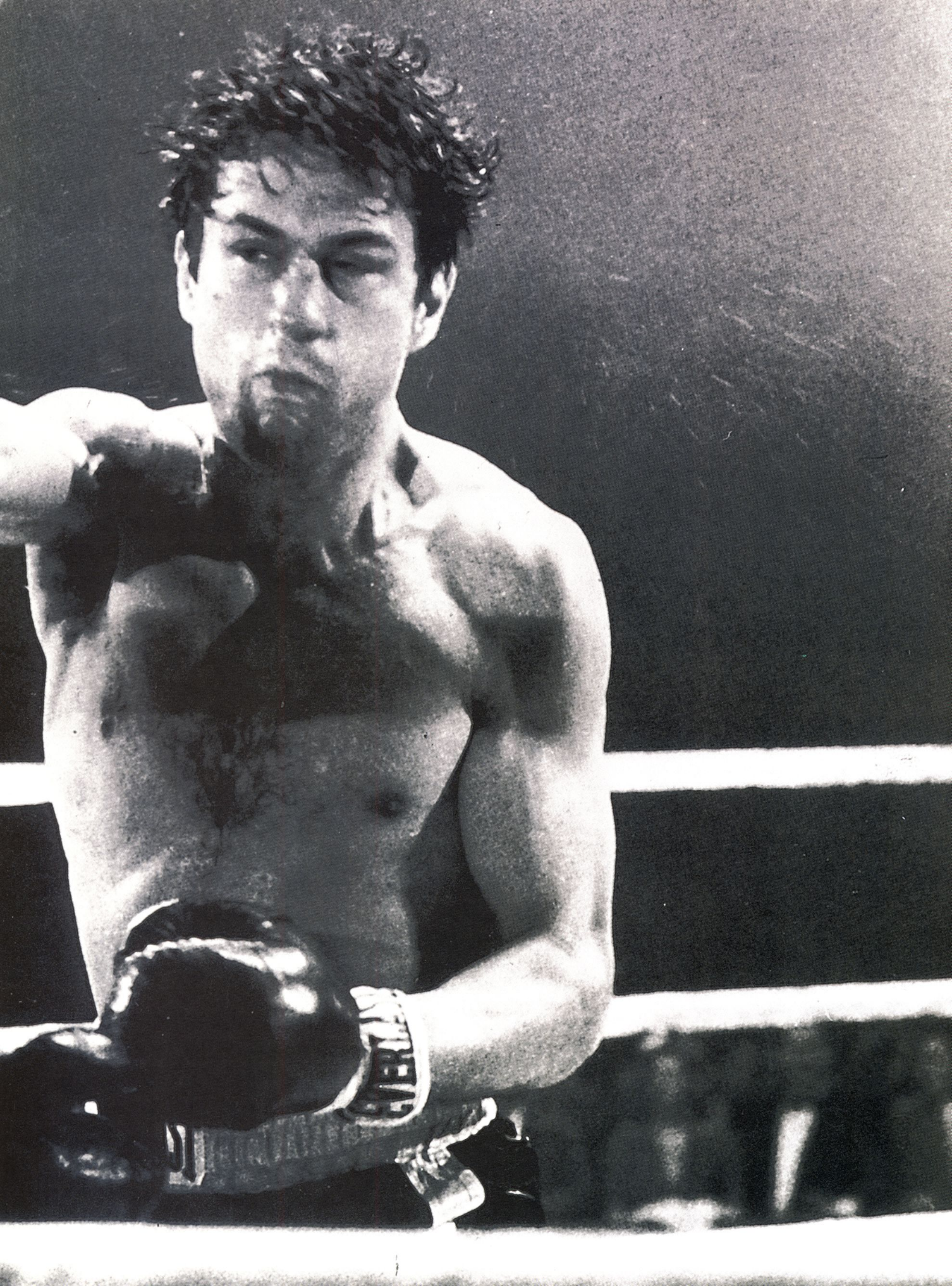
Y para soslayar un escollo contra el que han chocado la mayoría de las películas de conciertos que se han realizado hasta el momento – las cámaras agotan todos sus recursos a la vez –, escribe un desglose muy preciso, lanzando las múltiples cámaras de 35 mm en distintos momentos, y determinando el color de la iluminación.

El último vals (1978) es el anti-*Woodstock*, la reivindicación de un estatuto de arte mayor para el *rock & roll*. Ante esos músicos que se habían convertido en estrellas a los veinte años y que ingresaban por fin en la edad adulta, The Band, Van Morrison, Eric Clapton, filmados entre bromas y veras, no cabe dudar de ello.

Musical y ricamente decorado, *El último vals* es el interludio documental de *New York, New York*. En ese momento de su carrera, Scorsese se vuelve con mayor o menor deliberación hacia el documental gemelo de cada obra de ficción. Justo después de *Malas calles*, hizo *Italianamerican* (1974), un retrato de Catherine y Charles Scorsese, un momento de intimidad familiar y de lealtad filial. El tercer documental del periodo, *American Boy: A Profile of Steven Prince*, muestra a un amigo y colaborador de Scorsese que cautiva

Martin Scorsese y Steven Prince en el rodaje de *American Boy: A Profile of Steven Prince*.

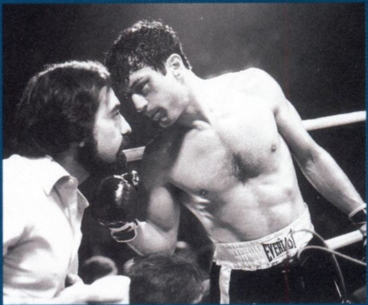




La película de boxeo: un género hollywoodiense

Cuando empieza a trabajar en *Toro salvaje*, en 1975, Martin Scorsese parece subirse a un tren en marcha. Subgénero casi tan viejo como el mismo Hollywood, la película de boxeo conoció un renacimiento espectacular en los años setenta con el triunfo de *Rocky* de Sylvester Stallone en 1976. Pero Scorsese no siente ningún interés por el boxeo, incluso afirma que es más bien ignorante al respecto. Robert De Niro entrenó exhaustivamente durante la preparación de la película, y durante una de esas sesiones Scorsese entrevió una alternativa a los estereotipos hollywoodienses en boga en materia de boxeo. Mientras el actor entrena, Scorsese aparta la mirada. En *Scorsese on Scorsese* cuenta: "Bob vino a verme y me dijo: '¿Seguro que me estás mirando?', y le respondí: 'Sí, sí'. Y luego añadió: 'Lo estoy haciendo por ti, ¿lo sabes?'. Lo que él no sabía es que yo era incapaz de filmar aquello de manera frontal, neutra [...] Me estaba diciendo a mí mismo: 'Hay que rodar desde dentro del cuadrilátero. Hay que filmar de una manera muy detallada, muy elaborada'".

Otra experiencia completa la elaboración del dispositivo: cuando asiste a algunos combates de boxeo en el Madison Square Garden, el director, al que no le interesa el pugilato, se sorprende inmediatamente con la imagen de una esponja empapada en sangre roja que cae sobre la lona del cuadrilátero, y que mancha a los asistentes desde las primeras filas. "Para tratarse de un deporte...", piensa. Scorsese empieza a dibujar los combates, a darles personalidad. Un realismo que aparece desde el primer enfrentamiento entre Jake La Motta y Sugar Ray Robinson, hasta la pesadilla de la revancha, que toma las formas, si no los colores, de un mártir pintado en la Edad Media, con sus regueros de sangre manando de las heridas, y el rostro diabólico y contraído de Robinson, por oposición a la cara mutilada de La Motta. El público, el cuadrilátero han desparecido –en realidad el decorado es dos veces más grande que un cuadrilátero– engullidos por los fumígenos. Esos excesos serían, sin duda alguna, intolerables en color. Pero, durante su preparación, Michael Powell, veterano del cine británico y gran colorista –fue el director de *Las zapatillas rojas* (1948)– advierte: "Esos guantes rojos me molestan", suscitando en Scorsese una reflexión que le conduce a adoptar e imponer a los productores la elección del blanco y negro, que decanta los excesos de la imagen hacia la abstracción.


Martin Scorsese y Robert De Niro en el rodaje de *Toro salvaje.*

A continuación, están el montaje y la banda sonora. Para el montaje, Scorsese y Thelma Schoonmaker se inspiran en las figuras rítmicas con las que él había experimentado en *El último vals*. También el desglose evoca la dislocación del espacio y la percepción bajo los golpes, como cuando muestra un golpe que asesta Robinson para encadenarlo con un plano de las piernas de La Motta por las que chorrea la sangre.

Finalmente, para el sonido trabajó con Frank Warner, que elabora nuevos ruidos, asociados a los golpes, a los destellos de los *flashes*, e interrumpe también esa cacofonía tan ordenada con bruscos oasis de silencio, que subrayan más si cabe el impacto del caos que va a seguir.

a su auditorio. Se trata de un personaje simpático y divertido, pero cuenta que vació el cargador de un arma automática sobre un hombre y reanimó a una heroinómana vaciándole una jeringa de adrenalina en el corazón; anécdota en la que se basará después Quentin Tarantino para escribir el guión de *Pulp Fiction* (Pulp Fiction, 1994). Contrariamente a los dos primeros, este documental rodado en 1978 precede a la película de ficción a la que cabe asociarla, *Toro salvaje*, otro descenso a los infiernos, tras los pasos de Jake La Motta, campeón del mundo de los pesos pesados entre 1949 y 1951.

Páginas precedentes:

Robert De Niro en *Toro salvaje.*

Toro salvaje

Robert De Niro, que ya había despertado la curiosidad de Scorsese por la autobiografía de La Motta durante el rodaje de *Alicia ya no vive aquí*, vuelve a la carga cuando su amigo está en horas bajas. Scorsese, encerrado en una nube de cocaína, no se complace más por el éxito artístico de *El último vals* de lo que se lamentó por el fracaso de *New York, New York*. Acepta sin convicción la propuesta de De Niro y trabaja en varias versiones del guión. La última de las cuales, firmada por Paul Schrader, es la que finalmente prefiere.

Escena de familia en *Toro salvaje.*

En otoño de 1978 Scorsese sufre graves problemas de salud. De Niro va a verle al hospital y le pregunta si es que desea morir. En ese momento comprende "quién [es] Jake, aunque solamente porque ha pasado por la misma experiencia que él"[7]. En las antípodas de epopeyas deportivas como *Rocky* (Rocky, 1976), que empiezan a invadir las pantallas americanas, *Toro salvaje* es la historia de una autodestrucción.

En la isla de Saint-Martin, De Niro y Scorsese reescriben el guión juntos. A partir de entonces el actor se convierte en boxeador y pasa horas en el cuadrilátero. Más tarde, en verano de 1979, se interrumpe el rodaje durante tres meses, durante los que engorda los treinta quilos que le caracterizarán como un ex boxeador. Durante la pausa, el director se casa con Isabella Rossellini, hija de uno de sus maestros, Roberto Rossellini, y de Ingrid Bergman.

Para *Toro salvaje*, Scorsese inventó una nueva manera de filmar los combates e impone el blanco y negro al estudio. Durante el rodaje, sale a la luz una nueva pareja de ensueño, en la que Joe Pesci, que da vida al hermano de Jake La Motta, sustituye a Harvey Keitel frente a De Niro.

Toro salvaje se considera hoy la cima de la obra de Scorsese pero, cuando se estrenó, una parte de la crítica americana la acogió con hostilidad, reprochándole la expresión de una violencia cada vez menos tolerada en el país de Ronald Reagan y negándole al protagonista la redención que, en realidad, es el tema central de la película.

El fracaso comercial es tanto más doloroso cuando la película, que ha sido nominada a los Oscar, lo pierde en favor de *Gente corriente* (Ordinary People, 1980), drama familiar de Robert Redford que también consigue el premio al mejor director por el que Scorsese estaba en liza. En ese momento, Scorsese comprende que no forma realmente parte del serrallo holywoodiense. *Toro salvaje* no tardará en hacerse un lugar entre las listas de las mejores películas americanas o mundiales, pero la carrera de su realizador parece haber chocado contra un muro.

De Niro recibe el premio al mejor actor y Thelma Schoonmaker al mejor montaje. Se ha producido ya el encuentro entre Scorsese y su colaboradora de siempre (aquel había trabajado con Marcia Lucas –esposa del director de *La guerra de las galaxias*– para el montaje de sus tres primeras películas). La colaboración entre Thelma Schoonmaker y el director dura hasta nuestros días.

---

[7] Ian Christie y David Thompson, *op. cit.*

El rey de la comedia

Las consecuencias del fracaso comercial de *Toro salvaje* no se dejan sentir de inmediato. De Niro convence nuevamente a Scorsese para que le dirija, en esta ocasión en *El rey de la comedia* (1983). Scorsese, lejos de haber superado su toxicomanía y sus problemas de salud, no es el candidato ideal para dirigir una comedia, por negra que sea. La descripción del acoso a una estrella televisiva, Jerry Lewis, protagonizada por un fan de dudosa salud mental se convierte en una pesadilla, tanto en el plató como en la pantalla. De todos sus filmes, éste es sin duda el que le ha hecho proferir expresiones más duras a su director, que se ha lamentado de haber hecho una película de más con Robert De Niro. Pese a que a menudo resulta difícil verlo, *El rey de la comedia* es a la vez una sátira cruelmente pertinente de la civilización de la fama y, una vez más, la búsqueda de la humanidad en un personaje que, en apariencia, carece de ella.

La película costó 18 millones de dólares pero, en vista de los desastrosos resultados que estaba dando en taquilla la Fox, que la distribuía, la retiró de las salas.

Jerry Langford (Jerry Lewis)
y Rupert Pupkin (Robert De Niro)
en *El rey de la comedia.*

Robert De Niro
en *El rey de la comedia.*

THE
JERRY
LANGFORD
SHOW

"Una película para mí, una película para ellos"

La última tentación de Cristo, La edad de la inocencia, Casino

A principios de 1983, mientras *El rey de la comedia* se encamina hacia el fracaso comercial, Martin Scorsese pone en marcha un proyecto que lleva tiempo anhelando. Según Peter Biskind[8], fue Barbara Hershey quien le dio a conocer *La última tentación de Cristo*, la novela de Nikos Kazantzakis (1883-1957), premio Nobel de literatura griego, durante el rodaje de *Boxcar Bertha*. Barry Diller y Michael Eisner, que por aquel entonces dirigen la Paramount, le prometen los 12 millones de dólares necesarios para la producción de la película al director de *Taxi Driver*.

Una vez más, el católico Martin Scorsese apela al calvinista Paul Schrader para la escritura del guión. Pero la revulsión que el libro de Kazantzakis inspira en las iglesias cristianas se desencadena mucho antes de que empiece el rodaje. El relato, que muestra a un Cristo humano tentado hasta la cruz a renunciar a su condición divina y a fundar una familia con María Magdalena, provoca reacciones ultrajadas. Las organizaciones religiosas empiezan a ejercer presión sobre la Gulf and Western de la que es filial la Paramount. Cuando los productores Irwin Winkler y Robert Chartoff se separan, Jon Avnet acepta retomar el proyecto. Pero, finalmente, las presiones son demasiado fuertes y la Paramount abandona. Scorsese no. Dos años después surge la posibilidad de hacer una producción europea, con importante participación francesa. En esta ocasión será el episcopado de la "Hija mayor de la Iglesia" la que presiona al gobierno socialista francés para aniquilar el proyecto de raíz.

Provisionalmente, Martin Scorsese se sale por la tangente. Regresa a Nueva York, donde rueda una película muy pequeñita. El actor Griffin Dunne le ha propuesto un guión que le llama la

Página de la izquierda:

Griffin Dunne (en el papel de Paul Hackett), en *¡Jo, qué noche!*.

---

[8] Peter Biskind, *op. cit.*, pág. 530.

Rosanna Arquette y Griffin Dunne en *¡Jo, qué noche!*.

atención. *¡Jo, qué noche!* (1985), rodada en Nueva York durante seis semanas, servirá para dar prueba de que el director puede llevar a cabo un proyecto sin caer en la desmesura.

Trabaja por primera vez con el operador jefe alemán Michael Ballhaus. El antiguo colaborador de Fassbinder sabe encuadrar con mucha rapidez, a un ritmo desconocido para los veteranos de Hollywood. Scorsese trabajará con él en seis ocasiones más, de *El color del dinero* a *Infiltrados*.

Scorsese modifica repetidamente el guión de *¡Jo, qué noche!*, que en realidad es el trabajo de fin de estudios del autor, Joseph Minion. Las tribulaciones de Paul Hackett, pequeño empleado que experimenta cómo salir una noche de bares por el SoHo se puede convertir en una pesadilla, son una especie de metáfora de la historia irrisoria y cruel de los últimos años de la vida de Scorsese. No obstante, en lugar de dejarse llevar por el lamento, el cineasta le infunde una energía inesperada y juvenil a la película: nunca fue una pesadilla tan divertida. La recepción que se le dispensa a *¡Jo, qué noche!*, de su estreno americano a su presentación en Cannes, certifica el renacimiento de la carrera de Scorsese.

El color del dinero

Scorsese es plenamente consciente de que una película independiente no es suficiente. Durante la preparación abortada de *La última tentación de Cristo*, le proponen guiones comerciales, entre otros el de *Superdetective en Hollywood* (Beverly Hills Cop, 1984). Finalmente, acepta rodar *El color del dinero* para la

Touchstone, una filial de la Disney. Scorsese decide hacer suya la divisa de King Vidor: "Una película para ellos, una película para mí". *El color del dinero* se realizará bajo condiciones de estudio, en el tiempo y el presupuesto previstos inicialmente.

La película es una continuación de *El buscavidas* (The Hustler), un clásico del cine negro que Robert Rossen había firmado en 1961, basado en una novela de Walter Tevis. Resucita el personaje de "Fast Eddie" Felson, virtuoso del billar, que había encarnado Paul Newman, quien está dispuesto a repetir.

Dado que el guión que le proponen no le satisface, Scorsese recaba la ayuda del novelista Richard Price, pintor de la comunidad italoamericana. Van juntos a pedirle su colaboración a Newman para dar vida de nuevo a "Fast" Eddie, un personaje manipulador que vive a expensas de los jóvenes jugadores de billar a los que apadrina. Newman se presta a ello y el reparto se completa con la llegada de Tom Cruise, que todavía no es una estrella y quiere demostrar que es actor. Los temas de Scorsese, la corrupción, la traición, están presentes en la película, pero algo distanciados por una intriga demasiado bien conducida. Con todo, la película se termina en el plazo requerido, no se agota el presupuesto y la gente acude en tropel a las salas para verla. Esta vez, Scorsese se puede plantear el futuro con confianza.

Paul Newman en *El buscavidas* de Robert Rossen (1961).

Paul Newman en *El color del dinero*.

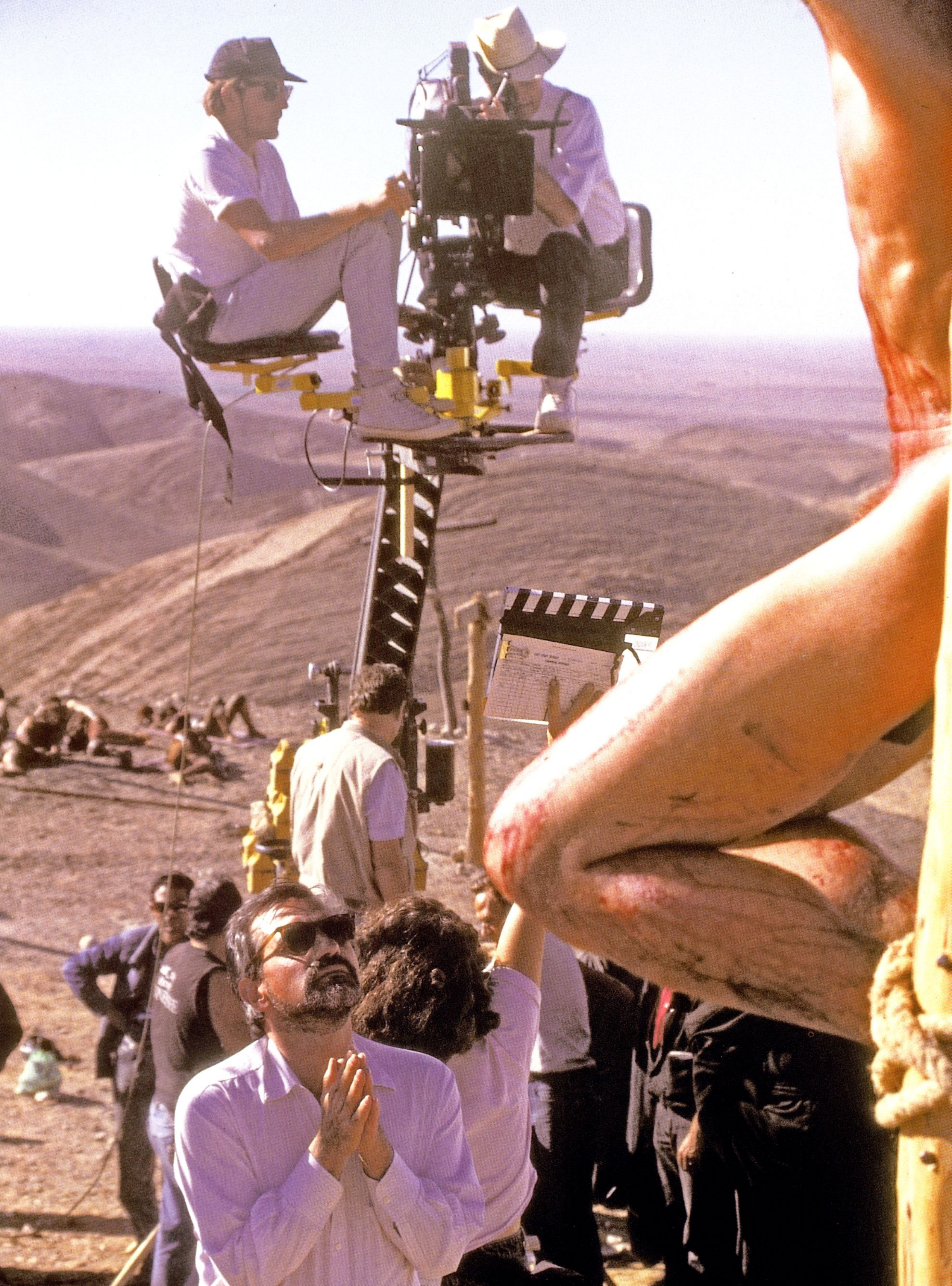
La última tentación de Cristo

A partir de que Jon Avnet se retiró de la producción de *La última tentación de Cristo*, fue el agente de Martin Scorsese, Harry Ufland, quien tomó las riendas del proyecto. A principios de 1987, el cineasta decide confiar sus intereses a otro agente, Michael Ovitz, que está en camino de convertirse en uno de los hombres más poderosos de Hollywood. De la noche a la mañana, *La última tentación de Cristo* (1988), que era objeto de las burlas de la industria, se convierte en una producción viable, que la Universal acepta financiar. Se reemprende la preparación. Hay que abandonar los planes de 1983 que preveían buena parte del rodaje en Tierra Santa. Finalmente, hay que optar por Marruecos. El papel de Jesucristo, que debía interpretar Aidan Quinn, recae finalmente en Willem Dafoe, cuya interpretación de un traficante de droga en *Vivir y morir en Los Angeles* (To Live and Die in L.A., 1985), de William Friedkin le había gustado a Scorsese.

En la excelente *Scorsese on Scorsese*, una antología de entrevistas recopiladas por los británicos Ian Christie y David Thompson, las páginas dedicadas a *La última tentación de Cristo* son de las más apasionantes. Scorsese revela en ellas la intensidad de su vínculo con la religión católica, con sus signos y creencias, traduciéndolos sistemáticamente en términos cinematográficos. Con mirada aguda y compasiva, repasa todas las películas de tema evangélico –como *Rey de reyes* (King of Kings, 1927) en la versión de Cecil B. DeMille, envarada y hierática, y en la de Nicholas Ray (1961), con Jeffrey Hunter, vulgar y sensual–, analiza la interpretación de Max von Sydow del personaje de Cristo en *La historia más grande jamás con-*

Cristo agonizando en la cruz en *La última tentación de Cristo.*

Página de la derecha: En el rodaje de *La última tentación de Cristo.*



tada (The Greatest Story Ever Told, 1965) de George Stevens, y realiza apasionantes reflexiones sobre *El evangelio según San Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964) de Pier Paolo Pasolini.

De esas meditaciones, extrae Scorsese su propia versión de la figura crística, que reclama humana para que su divinidad sea realmente puesta a prueba por el mundo. Es la simetría exacta de los personajes psicópatas –Travis Bickle en *Taxi Drive* – o sociópatas –Nicky Santoro en *Casino*– a los que Scorsese les concede siempre una cuota de humanidad, contra el embate de la locura y el mal.

A pesar, o tal vez a causa del dolor, el trabajo y el amor que contribuyeron a la preparación y realización de *La última tentación de Cristo*, no se puede decir que sea una de las películas más logradas de Martin Scorsese. En su pretensión de esclarecer determinadas ambigüedades, el guión cae a veces en lo demostrativo y se diría que Scorsese no siempre tiene clara su opción entre las distintas hipótesis de puesta en escena que él mismo ha resumido en relación a la historia del cine. El resultado evoca en ocasiones una de esas iglesias heterogéneas cuyos elementos son bellos pero no han hallado una armonía de conjunto. Pese a lo que *La última tentación de Cristo* no deja de ser una película apasionada y apasionante, la obra de un hombre que quiere llamar la atención del mundo sobre una historia que ya no se cuenta.

Sin embargo, las iglesias, especialmente la Iglesia católica, son incapaces de reconocerle dicho mérito y cuando, en verano de 1988, la película se estrena en los Estados Unidos, y en otoño en Europa, llega acompañada de una oleada de intolerancia. El

Scorsese en el rodaje de la primera de las *Historias de Nueva York*, titulada *Apuntes del natural*.

Rosanna Arquette (Paulette) en *Apuntes del natural.*

episcopado francés y sus fieles se distinguen por su persistencia en pedir la prohibición del film para, luego, lamentarse de que un grupo integrista haya incendiado un cine del Barrio latino de París, hiriendo de gravedad al menos a un espectador.

Historias de Nueva York, Uno de los nuestros

Scorsese se mantiene al margen de la polémica, contentándose con lamentarse de la intolerancia, y negándose a mantener un debate con sus detractores. A partir de verano de 1988, ha empezado a rodar *Apuntes del natural*, cortometraje de tres cuartos de hora integrado en la película colectiva *Historias de Nueva York* (1989), cuyos otros dos autores son Woody Allen y Francis Ford Coppola. *Apuntes del natural* está basada en *El jugador* de Dostoyevski y muestra a un pintor maduro en la cima de su gloria, Nick Nolte, que ve como una joven se aleja de él, Rosanna Arquette. Es pintora como él y la ha seducido proponiéndole que sea su asistente. Como en *New York, New York*, Scorsese muestra los cortocircuitos entre el deseo sexual y la creación artística.

En noviembre de 1988, André S. Labarthe filma a Scorsese para la serie *Cinéma, de notre temps*. La película se titulará *The Scorsese Machine* (1990). En ella vemos al director trabajando a la vez en el montaje final de *Apuntes del natural* y en la preparación de

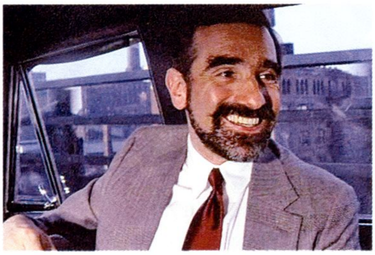
Páginas anteriores:
Paulie (Paul Sorvino) y el joven Henry Hill (Cristopher Serrone) en *Uno de los nuestros.*

Al lado:
El irlandés James Conway (Robert De Niro) y Henry Hill en *Uno de los nuestros.*

Uno de los nuestros (1990). Ha fundado su propia productora, que luego se convertirá en la Cappa –el nombre de soltera de su madre–, con sede en el Brill Building, el edificio que albergó a los grandes productores musicales del pop americano. La máquina Scorsese es un mecanismo organizado y eficaz, con sus propios fieles, en cuyo primer rango hallamos a la montadora Thelma Schoonmaker, pero también a un archivista, encargado de visionar los programas televisivos y grabar las películas que le indica Scorsese. De vez en cuando van Brian de Palma o Michael Powell. Pero la máquina Scorsese es básicamente él, Marty, con su ritmo de arma automática, su prodigiosa cultura cinematográfica, su energía inagotable. En esa época se le solicita a menudo como actor: Bertrand Tavernier le pide que interprete al propietario de un club de jazz neoyorquino en *Alrededor de la medianoche* (Round Midnight/Autour de minuit) en 1986. Tres años después, es Akira Kurosawa quien le solicita para ser Vincent Van Gogh en una de sus últimas películas *Los sueños de Akira Kurosawa* (Akira Kurosawa's Dreams, 1990). A partir de entonces, Scorsese no hará más que apariciones más o menos humorísticas, *cameos* o colaboraciones interpretándose a sí mismo. La más curiosa sigue siendo su transformación en pez barbudo en *El espantatiburones* (Shark Tale, 2004), una película de animación producida por DreamWorks.

Si la controversia en torno a *La última tentación de Cristo* le ha afectado, no permite que se perciba en la película de Labarthe. Habla de *Uno de los nuestros* y de uno de los proyectos que aparecerán y desaparecerán a lo largo de su carrera: un relato de la llegada de los inmigrantes sicilianos a los Estados Unidos.

De arriba abajo:
Martin Scorsese, actor, en *Alrededor de la medianoche* de Bertrand Tavernier (1986) y en *Los sueños de Akira Kurosawa* (1990).



El año siguiente lo consagra a la realización y postproducción de *Uno de los nuestros*. Scorsese ha leído el borrador de la narración que el escritor Nicholas Pileggi ha compuesto basándose en la vida del mafioso arrepentido Henry Hill, y está convencido de haber encontrado una voz auténtica para evocar el crimen organizado. De la infancia de un irlandés en Queens, que soñaba con ser un gánster como los italianos, hasta su declive cuando tiene que denunciar a sus cómplices y ponerse bajo la protección de las autoridades federales, tiene todo lo que el cineasta necesita: el deseo de pertenencia y el miedo a la exclusión, la frontera tenue que separa el mundo normal del universo de los monstruos, la traición. Scorsese escribe el guión junto a Pileggi.

El director le muestra algunas de las primeras películas de la *Nouvelle Vague* al escritor: *Al final de la escapada* (À Bout de souffle, 1960), *Jules y Jim* (Jules et Jim, 1962), con el fin de que Pileggi se apropie de los métodos narrativos de Godard y de Truffaut, sus digresiones bruscas, la voz en *off* que adquiere la importancia de un personaje como tal.

Esa narración disjunta magnifica incidentes aparentemente insignificantes y practica elipsis acrobáticas. La puesta en escena es como el destilado de todas las experiencias que Scorsese ha acumulado hasta el momento: el virtuosismo del plano secuencia que muestra a Henry Hill entrando de nuevo en un club nocturno por la cocina, la violencia psicótica de la gran escena –una especie de aria obscena– en que Joe Pesci mata a un joven gánster porque ha encajado mal su broma; la precisión documental de las escenas de las familias que muestran a los gánsteres en las zonas residenciales americanas. Además, eleva a la perfección su método de construcción de bandas originales. Hallamos los pilares del panteón del *rock* de Martin Scorsese, de los grupos vocales de los años cincuenta a los Rolling Stones. Fiel a su principio de rechazo de la ilustración sonora, y a su deseo de intensificar la carga emotiva de las imágenes, Scorsese utiliza *Layla* de Derek and the Dominoes –Eric Clapton– para una secuencia macabra.

Para *Uno de los nuestros*, Scorsese dispuso del mayor presupuesto de su carrera, 25 millones de dólares. Con 47 millones de ingresos en taquilla, el film no iguala el récord de *El color del dinero*, 52'3 millones, pero le va a la zaga comercialmente.

SAFETY FILM
KODAK
KODAK

Al final de la escapada de Jean-Luc Godard: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo,Jean-Pierre Melville.

Thelma Schoonmaker, montadora

¿Se lee los guiones antes del rodaje y el montaje?
Sí, los leo antes, pero acto seguido intento olvidarme de ellos porque prefiero sentir la película a través de los *rushes* que me van enviando durante el rodaje. Quiero ver lo que Marty filma y reaccionar únicamente en función de ello. En su caso, el guión no es exactamente el reflejo de lo que va a hacer. Sus películas son siempre más complejas y más profundas que sus guiones. Aporta detalles, una atmósfera. *Uno de los nuestros* es un guión muy "compacto" porque trabajó dos años en él, y el libro ya estaba escrito. Creo que sólo cortamos una escena en la cabina de montaje: aquella en la que el chico aprende a tomar un café expreso. Cortamos mucho más en *Casino*. La búsqueda, la documentación, continúa durante el rodaje. Cambiaron muchas cosas durante el rodaje. [...] Era más difícil de controlar que *Uno de los nuestros*, cuyo relato ya estaba más delimitado.

¿En qué medida influye el estilo de Scorsese en su trabajo? ¿Recurre a planos muy largos o prefiere planos muy cortos? ¿Filma Scorsese pensando ya en la etapa del montaje?
A él le gusta experimentar, partir en una dirección precisa a cada nuevo proyecto. [...] En realidad, mi estilo de montaje es el suyo. [...] Hace cuatro o cinco películas se concentró en el paso de los planos objetivos a los planos subjetivos. Parece mostrar un plano desde un punto de vista determinado, luego el personaje entra en el plano, que entonces se convierte, simplemente, en un plano de él, listo para que recupere, a continuación, su carácter de plano subjetivo. Realiza búsquedas cada vez más elaboradas partiendo de este principio.

Entrevista realizada
por Nicolas Saada,
aparecida en *Cahiers du cinéma*,
nº 500, marzo de 1996.

El cabo del miedo

Con *El cabo del miedo* (1991) Scorsese accederá brevemente al club de los directores que son sinónimo de éxito comercial. Se trata de un proyecto heredado de su relación con los estudios Universal. A cambio de la financiación de *La última tentación de Cristo*, éstos le proponen varios proyectos comerciales al director, entre los cuales está *El cabo del miedo*, *remake* de un *thriller* ultraviolento que había dirigido en 1962 Jack Lee Thompson, *El cabo del terror* (Cape Fear). Ahí veíamos a un criminal, Robert Mitchum, aterrorizando a su abogado, Gregory Peck, y a su familia. Este *remake* se clasifica pues en la categoría de las películas "para ellos", y Scorsese lo lleva a buen puerto sin grandes problemas. Robert De Niro y Nick Nolte están a la altura de Mitchum y Peck, que también aparecen en la película.

Max Cady (Robert De Niro), un peligroso criminal, la emprende contra Sam Bowden, su antiguo abogado (Nick Nolte), en *El cabo del miedo.*

Las alusiones cinéfilas son discretas, y Scorsese se ajusta, en su conjunto, al canon de película de suspense hollywoodiense, tal como se practica a principios de los años 1990. De Niro parece divertirse mucho dando miedo – lo exige el papel, eso está claro – pero, a causa de esto, da mucho menos miedo que en el pasado. La secuencia final enfrenta a la familia perseguida, y obligada por ello a pasarse al terreno de los asesinos, al criminal que se convierte en víctima. La intriga está situada en la costa sudeste de los Estados Unidos, lo que permite que De Niro pruebe un nuevo acento y que el guión de Wesley Strick incluya su sangrienta conclusión sobre el fondo de un huracán. Scorsese aprovecha este fenómeno meteorológico para ponerse al día de las últimas innovaciones en materia de efectos especiales.

El aparente conformismo y el disimulo, excesivamente hábil, de los temas del realizador –la redención última de la familia, la complejidad de las relaciones entre crimen y religión–, no impiden, sino al contrario, propician, que *El cabo del miedo* se imponga sin dificultad en las salas, recaudando 79 millones de dólares sólo en las taquillas norteamericanas. Por una vez, Scorsese encadena dos éxitos de público, y su cotización entre los estudios está en su cúspide.

La edad de la inocencia

Cappa Productions se ha convertido en una empresa seria. Scorsese conoció a la productora Barbara De Fina en *¡Jo, qué noche!*, y se casó con ella. Ella ha producido todas sus películas desde *El color del dinero* y le respalda en sus actividades como productor. Invirtió en *Los timadores* (The Grifters, 1990) de Stephen Frears y, por aquel entonces, estaba produciendo *La chica del gángster* (Mad Dog and Glory, 1993) de John McNaughton, cuyos intérpretes eran Bill Murray y Robert De Niro.

Cuando la Fox le abandona en el último momento con uno de sus proyectos más queridos, Martin Scorsese acude sin empacho a Columbia, que acepta financiar *La edad de la inocencia* (1993). Jay Cocks, antiguo crítico, amigo, coguionista de *Toro salvaje* y de *La última tentación de Cristo*, le dio la novela de Edith Wharton en 1980, diciéndole que ese libro "era él", era Scorsese. La relación entre el hijo del proletario italoamericano y Newland Archer, retoño de una dinastía neoyorquina de la segunda mitad del siglo XIX, no salta a la vista. Publicada en 1920 por Edith Wharton, que

entonces tenía sesenta y ocho años, *La edad de la inocencia* revive una sociedad desaparecida desde hace tiempo al narrar el amor nunca consumado de Archer y su prima, la condesa Olenska, que debe su título a un matrimonio fracasado en Europa. Archer, que está prometido a una joven exquisita, May Welland, no logra pasar al acto, aplastado por la presión de sus pares.

Winona Ryder y Daniel Day-Lewis en *La edad de la inocencia.*

Henry Hill, el mafioso irlandés que soñaba con ser italiano, no llegó a cruzar las puertas de una comunidad que idealizaba. Newland Archer, abogado neoyorquino, no consigue romper las puertas de una cárcel de la que quiere huir. Para Scorsese, también será la ocasión de demostrar que puede superar la prueba de la película de época, y hacerse un lugar entre Visconti (*Senso* [Senso, 1954]; *El gatopardo* [Il gattopardo, 1963]), William Wyler (*La heredera* [The Heiress, 1949]) o Rossellini (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1967). Todas ellas, películas que ha citado en sus entrevistas acerca de *La edad de la inocencia*.

Michelle Pfeiffer y Daniel Day-Lewis en *La edad de la inocencia.*

Para interpretar a Newland Archer, recaba los servicios de Daniel Day-Lewis, el joven actor británico que dieron a conocer Stephen Frears en *Mi hermosa lavandería* (My Beautiful Laundrette, 1985) y James Ivory en *Una habitación con vistas* (A Room with a View, 1985). Michelle Pfeiffer (la condesa Olenska) y Winona Ryder (May Welland) completan el reparto. Con Michael Ballhaus a la cámara, Scorsese se embarca en marzo de 1992 en la aventura de poner en escena la crudeza del relato de Edith Wharton. Concede una atención obsesiva a los detalles de reconstrucción histórica, transformándose en historiador de la gastronomía de la alta sociedad neoyorquina y conocedor de la etiqueta y el protocolo. Esta manía casi documental le lleva a la verdad de los personajes, y Scorsese obtiene algunas interpretaciones memorables de los miembros de su reparto.

Los movimientos de cámara obtenidos en espacios muy definidos trazarán las líneas del deseo y las barreras sociales, hasta que la acumulación de estas últimas edifique el mausoleo de los sueños de Newland Archer.

Sin embargo, *La edad de la inocencia* no se reduce únicamente a la crueldad de la novela de Edith Wharton. Se percibe el placer de Scorsese al filmar a esas gentes, pero también los vestidos, los objetos, los decorados, en los que el film se demora, en ocasiones a costa de sí mismo. Toma prestada la idea de los fundidos de color de Michael Powell y Emeric Pressburger: en lugar de fundirse a negro, el plano explota en una tonalidad roja, amarilla o rojiza. El efecto del esplendor nunca es avasallador, porque procede –no tardamos en darnos cuenta– de la satisfacción de un extranjero que logra finalmente apropiarse de su país, en todos aquellos aspectos que le estaban prohibidos a las masas que se precipitaban a las ventanillas de la aduanas de Ellis Island.

La edad de la inocencia se presenta, en 1993, en la Mostra de Venecia, algunos días después de la muerte de Charles Scorsese, a quien está dedicada la película.

Senso de Luchino Visconti (1954).

A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies

Realizada a iniciativa de la cadena británica Channel Four, este documental prolonga el humor reflexivo, casi contemplativo, de *La edad de la inocencia*. En casi cuatro horas, Scorsese, que escribió el guión junto a Michael Henry Wilson, se pasea a lo largo del primer siglo de cine, puesto que narra su historia. El título, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995), un itinerario en primera persona, refleja, por lo demás, un punto de vista subjetivo. Así como las cuestiones estéticas, Scorsese se propone delimitar la línea de demarcación entre el arte y la industria que atraviesa el sistema hollywoodiense. Y es que la cuestión adquiere un carácter de urgencia. Desde *El color del dinero*, el cineasta ha podido pasar de un estudio a otro, abriéndose paso gracias a uno de los peces gordos más importantes de Hollywood, su agente Michael Ovitz, un *power player* que maneja los hilos de la industria. Pero este ha optado por pasarse al campo de los estudios y se va a trabajar con Michael Eisner en la Disney. En 1995, Scorsese seguirá sus pasos. Pero antes de pactar un acuerdo con la Disney y de ponerlo en marcha, todavía le debe una película a la Universal, dentro del marco contractual que vincula a Cappa con dicho estudio.

La Prise de pouvoir par Louis XIV de Roberto Rossellini (1966).

Robert De Niro (Ace) en *Casino.*

Casino

Será *Casino*, otra película de gánsteres que, aparentemente, recuerda a *Uno de los nuestros* hasta la repetición. Los papeles principales los incorporan Robert De Niro y Joe Pesci. Interpretan a sendos gánsteres, uno judío, italiano el otro, encargados de hacerse con el control de los casinos de Las Vegas por cuenta de la mafia de Chicago. Nuevamente, el guión está basado en hechos reales y es obra de Nicholas Pileggi, y la banda sonora es una recopilación que, en esta ocasión, mezcla a Bach con los ineluctables Rolling Stones.

En realidad, *Casino* es la antítesis de *Uno de los nuestros*. La vitalidad de los pequeños truhanes que aspiran al éxito material le cede el paso a la puesta en escena de una larga agonía en la que se mezcla el fin de Las Vegas durante los años sesenta y la descomposición de una pareja. Casi veinte años después de *New York, New York*, el papel de Sam Rothstein encierra de nuevo a De Niro entre decorados artificiales donde debe entregarse a un desfile nupcial mortífero. Liza Minnelli le cede su lugar a Sharon Stone. Precedida del éxito

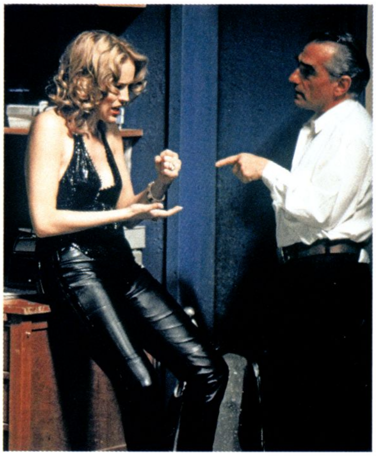
de *Instinto Básico* (Basic Instinct, 1992), encuentra en el personaje de Ginger, que vive a salto de mata hasta que accede al poder y al dinero gracias a su relación con Sam Rothstein, el único gran papel de su carrera.

En la fealdad épica de los decorados sacados de los años sesenta, la película arrastra a sus personajes abyectos a un torbellino de violencia y de mentiras que ni siquiera acaba en Apocalipsis, apenas en una acumulación de muertes violentas y, lo que es peor, de decadencias. Por todo ello, no cabe decir que *Casino* sea una película euforizante. Además, dura casi tres horas, y cuando los distribuidores americanos lo descubren, en noviembre de 1995 con motivo de un salón profesional, el ShowEast, abandonan la sala en tropel antes de que termine la película.

Les ha salido cara, más de 60 millones de dólares. En ese momento, los presupuestos hollywoodienses están por las nubes y cruzarán pronto la barrera de los 100 millones de dólares. Y Ron Meyer, el nuevo propietario de la Universal, señala que un dirigente responsable no puede invertir una suma como esa sin estar seguro de recuperar el dinero.

Sharon Stone (Ginger) en *Casino*.

Sharon Stone y Martin Scorsese en el rodaje de *Casino*.



Nueva York, el regreso

Gangs of New York, El aviador, Infiltrados

En 1995, Martin Scorsese llega a casa de Mickey Mouse. En agosto de ese mismo año, Michael Ovitz se convierte en el presidente de la Disney, un cargo que sólo ocupará durante dieciséis meses antes de que le despidan, sin ceremonias, para nombrar a otro presidente, Michael Eisner (el hombre que, en la Paramount, había cedido a las presiones de los integristas y abandonado a su suerte a *La última tentación de Cristo)*.

Tal vez a modo de expiación, Eisner acepta financiar *Kundun* (1997), un relato de la juventud del Dalai Lama, de su reconocimiento como encarnación de Buda, desde la edad de cinco años hasta la invasión del Tíbet por parte de la China popular en 1959. El guión se lo ha propuesto Melissa Mathison a Scorsese, quien ya ha escrito *E. T. El extraterrestre* (E.T., The Extra-Terrestrial, 1982), y es budista. Por su parte, Ovitz le promete a Disney que va a resolver las eventuales dificultades con las autoridades chinas, en un momento en que el estudio codicia la apertura de un mercado prometedor.

De modo que, en 1996, Scorsese se halla de nuevo en las montañas marroquíes, nueve años después del rodaje de *La última tentación de Cristo*. Ha mandado traer un reparto integrado exclusivamente por tibetanos, menos los miembros del equipo técnico y reconstruye, en la cordillera del Atlas, la Potala, el palacio del Dalai Lama en Lhassa.

En algunos momentos, *Kundun* es igual de plana que de atormentada era *La última tentación de Cristo*. Lo que, sin duda, es relativo a las naturalezas de las dos espiritualidades referidas. Notamos que Scorsese se ha emocionado con el relato de los primeros años del Dalai Lama en Lhassa, el de un niño arrebatado a su entorno, extraño entre los suyos, que descubre el mundo desde su habitación, sin poder salir de ella. Porque la manera de ser y de hablar de sus personajes es

Página de la izquierda:
Cameron Diaz y Leonardo DiCaprio en *Gangs of New York*.

aún más interiorizada y codificada que la de los aristócratas yanquis de *La edad de la inocencia*. Scorsese recurre por primera vez a secuencias de sueños, barrocos y violentos, para evocar el tormento interior de su protagonista.

Como contrapartida, la puesta en escena del conflicto entre el Tíbet y China se queda en lo superficial. Hasta el momento, Scorsese no ha abordado directamente la política, y su acercamiento está marcado por la desconfianza o la mera falta de confianza. Hacia el final del rodaje, en enero de 1997, muere Catherine Scorsese. Su hijo, que ha seguido los últimos meses de su enfermedad desde el plató de *Kundun* en Marruecos, acude a Nueva York para estar junto a ella.

Tras su estreno, en diciembre de 1997, la película –que ha suscitado la ira de las autoridades chinas–, está mal distribuida y sólo recauda 6 millones de dólares en taquilla, cuando ha costado 26.

Al límite

En 1998, el año en que preside el jurado del Festival de Cannes, Scorsese trabaja en vano sobre una biografía del cantante *crooner* Dean Martin, de la que Nicholas Pileggi acaba de escribir un guión. Se concentra entonces en una novela autobiográfica escrita por un conductor de ambulancias neoyorquino. Joe Connelly, que ha sacado el título de los Monty Python: *Bringing Out the Dead* ("Sacando a los muertos"), como en la epidemia de peste de *Los caballeros de la mesa cua-*

Martin Scorsese le entrega el Gran Premio del Jurado en Cannes a Roberto Benigni por *La vida es bella* (*La vita é bella,* 1997).

Al límite.

drada y sus locos seguidores (Monty Python and the Holy Grail, 1975). De la novela saldrá *Al límite* (1999).

Al límite transcurre en Nueva York, a principios de los años noventa, en plena crisis social y financiera de la ciudad. Si tenemos en cuenta que *Uno de los nuestros* pasaba, sobre todo, en los barrios periféricos, y *La edad de la inocencia* en una ciudad que en la actualidad ha prácticamente desaparecido, *Al límite* marca el regreso de Scorsese a Manhattan, la ciudad en la que creció, en la que se convirtió en director de cine.

Todo en la película nos remite a *Taxi Driver*. De entrada, Scorsese le confió el guión a Paul Schrader. El personaje principal patrulla por las calles de Manhattan tras el volante, y observa los múltiples signos de la podredumbre.

Pero *Al límite* cuenta una historia totalmente diferente. Frank Pierce, el extraño protagonista que encarna Nicolas Cage, es la antítesis casi exacta de Travis Bickle. El taxista vivía vencido por la pesadilla que le imponía la realidad de la ciudad, mientras que Frank no tiene más que un deseo, despertarse, huir. La imaginería cristiana de *Taxi Driver* nos remitía a la mortificación, al sacrificio, y no se mostraba jamás como tal. En esta ocasión, Scorsese pone las cartas sobre la mesa: el guión transcurre de jueves a viernes, como la pasión de Jesucristo. Con sus dos madonas, el fantasma de una toxicómana, y Mary, a la que da vida Patricia Arquette. *Al límite* es casi un álbum de imágenes piadosas, una sensación que refuerza la banda sonora, compuesta en parte por canciones pop cuyas letras coinciden con la liturgia de los capítulos de La Biblia: *Too Many Fish in the Sea* de Marvelettes, *Red Red Wine*, de UB40.

Nicolas Cage y Marc Anthony en *Al límite*.

La película contiene una carga de un humor macabro que no tiene nada que ver con el sadismo de rigor en la época dentro del cine americano. El espectáculo de un gánster empalado sobre una parrilla es simplemente estrafalario. Una visión más en el mundo en duermevela de Frank Pierce, tal como lo pone en escena Scorsese con una especie de desapego matizado de compasión, como si las lecciones espirituales de *Kundun* estuvieran dando sus frutos.

Producida por la Disney, la película es un semifracaso, pero no basta para cortar los vínculos entre el director y la *major*. Es Miramax, el estudio neoyorquino fundado por los hermanos Bob y Harvey Weinstein, que la Disney compró en 1993, quien producirá un proyecto que Scorsese alberga desde hace más de veinte años.

Gangs of New York

Gangs of New York había sido anunciada ya desde 1977 en las columnas de *Variety*, el órgano oficial de la industria hollywoodiense. En la época, era el productor de Sergio Leone, Alberto Grimaldi, el que debía llevarla a cabo.

El deseo de esta película nació de la lectura del libro de Herbert Asbury, *Gangs of New York*. Escrito en 1928, supone una de las primeras tentativas de narrar la historia de la otra América, la del crimen organizado y de las luchas internas, en este caso la oposición de los "Nativos" a los inmigrantes irlandeses a mediados del siglo XIX. Esta guerra tiene como escenario The Five Points, un barrio al sur de Manhattan, donde se halla actualmente Chinatown, cerca de Little Italy.

Junto a Jay Cocks, Scorsese escribe nueve versiones de un primer guión que narra ya la venganza de Amsterdam Vallon, el hijo del jefe de un clan irlandés al que ha asesinado Bill "el Carnicero", que dirige una banda de "Nativos". Todavía falta el actor que haga de Amsterdam, puesto que De Niro ha aceptado ser Bill. Tras marcharse de la Disney, Ovitz ha fundado otra agencia. Y su socio, Rick Yorn, le lleva la carrera a Leonardo DiCaprio, que se ha convertido en una estrella planetaria gracias a *Titanic* (Titanic, 1997). El joven actor, que está a punto de rodar *La playa* (The Beach, 1999), acepta con entusiasmo el papel y *Gangs of New York* se pone finalmente en marcha.

El proyecto es gigantesco, precisa de la construcción de

De Robert a Leonardo

Robert De Niro sólo aparece en ocho de los veinte largometrajes de ficción que realizó Martin Scorsese y únicamente es protagonista de seis de ellos. Sin embargo, jamás en la historia del cine ha estado un actor tan estrechamente asociado a un director; en general, era un privilegio reservado a las actrices, Marlene Dietrich y Josef von Sternberg, por ejemplo. A partir de *Malas calles*, Robert De Niro es la encarnación del estilo de Scorsese. Su interpretación surge de la herencia del Actors Studio, una inmersión en el personaje, en busca de sus afectos. Pero es menos explicativo, más opaco que el de sus mayores: Montgomery Clift, Marlon Brando o James Dean.

Durante los rodajes de *Malas calles* y de *Taxi Driver*, Scorsese ultima con su actor un método que le va a implicar en la construcción del personaje, y el director estará dispuesto a modificar el guión en función de los resultados de esta búsqueda. Scorsese utiliza siempre dicho método con sus actores, como contaba recientemente Vera Farmiga, intérprete femenina de *Infiltrados*. Con De Niro, esta comunicación se hizo tan íntima que a veces se ahorraban las palabras y suscitaban, con ello, la irritación de los demás actores.

En manos de Scorsese, De Niro se atreve a todo. Él nunca defiende a un personaje, no intenta seducir, como puede ser el caso de Nicholson, o provocar compasión, como Dustin Hoffman. El máximo exponente de su colaboración sigue siendo, hasta la fecha, *Toro salvaje,* donde Robert De Niro realiza una verdadera transformación física, esculpe su aspecto exterior a tenor de las vicisitudes de la biografía de su modelo. No obstante, lo más importante es que consigue hundirse en los abismos de un alma cuya existencia apenas sospechamos.

Más tarde, en *El cabo del miedo*, un proyecto en el que él embarcó a Scorsese, De Niro llega al exceso, y el cineasta se lo permite, como presa de una fascinación, aunque sea a expensas de la película. Será el caso en dos ocasiones seguidas más. En *Gangs of New York,* Daniel Day-Lewis, que interpreta el papel de Bill "el Carnicero" –un papel inicialmente destinado a De Niro–, adopta un juego interpretativo cercano a la pantomima, en las antípodas de la extrema economía de medios de que había hecho gala en *La edad de la inocencia*. En *Infiltrados*, Jack Nicholson da vida al personaje de Frank Costello en un espacio autónomo, un poco al margen del resto de la película, una especie de escena de ópera, mientras que el resto de las figuras se mueven en los decorados de una película de cine negro.

Infiltrados marca, por lo demás, la madurez de la colaboración entre Scorsese y Leonardo DiCaprio. El joven actor había incorporado a un vengador un tanto transparente en *Gangs of New York* y no siempre supo darle entidad a la megalomanía y a la psicosis del millonario Howard Hughes en *El aviador*. Como policía "infiltrado", resulta sobrecogedor por la tensión que expresa y por su vulnerabilidad. Él es quien le presta su humanidad al infierno de *Infiltrados*.

Si bien Scorsese se ha mantenido fiel a varios actores, ha sido bastante más voluble con las actrices. Lo que no significa que no sepa hacer un buen uso de ellas: Ellen Burstyn en *Alicia ya no vive aquí*, Liza Minnelli en *New York, New York*, Rosanna Arquette en *¡Jo, qué noche!*, Michelle Pfeiffer y Winona Ryder en *La edad de la inocencia*, Sharon Stone en *Casino*, Cate Blanchett en *El aviador*, le deben algunas de sus mejores interpretaciones.

Robert De Niro en *Toro salvaje*
y Leonardo DiCaprio en *El aviador.*

muchos decorados, la participación de centenares de figurantes. Se fija un primer presupuesto en 84 millones de dólares. Harvey Weinstein, uno de los fundadores de Miramax, es un tipo de productor con el que Scorsese no ha tenido tratos en el pasado. Interviene en todos los estadios de elaboración de la película, pero su técnica favorita es tomar posesión del material rodado y dirigir él mismo el montaje.

Sin duda para protegerse de interferencias demasiado poderosas, Scorsese llama a otras fuentes de financiación. Es el joven productor británico Graham King, con quien Scorsese trabajará de nuevo en *El aviador* y en *Infiltrados*, quien halla el grueso de la financiación vendiendo los derechos de la película para el mercado internacional. Weinstein ha conseguido que Steven Zaillian, autor del guión de *La lista de Schindler* (Schindler's List, 1993) y de *Hannibal* (Hannibal, 2001), trabaje en el guión. Zaillian articuló el enfrentamiento entre Amsterdam Vallon y Bill "el Carnicero" en su contexto histórico, el dominio de la maquinaria del partido demócrata en Nueva York y los motines contra la ley de Conscripción, provocados por la guerra de Secesión. Cuando Robert De Niro abandona el proyecto, Scorsese

Daniel Day-Lewis, Bill "el Carnicero"...

consigue que Daniel Day-Lewis salga de su retiro para incorporar al personaje de Bill "el Carnicero".

Justo antes de empezar el rodaje entre los decorados construidos en los estudios de Cinecittà, en Roma, Scorsese presenta en Venecia, con un año de retraso, *Il mio viaggio in Italia*, previsto inicialmente para la clausura de la edición de la Mostra de 1999. Mientras que *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* era una autobiografía del hombre y del artista a través de su descubrimiento del cine, este deambular por los dos decenios que llevaron al cine italiano del neorrealismo a las grandes películas de Fellini y Antonioni supone, en mayor medida, un homenaje a maestros tal vez más reverenciados, pero menos amados. El film consta de tres largos extractos, un poco a la manera de un manual de literatura, y se construye a partir de la inquietud de ver cómo algunas de las películas presentadas han desaparecido por completo. "Casi llegué a perder la esperanza de que pudiéramos ver *Te querré siempre* o *Europa 1951* [Viaggio in Italia, 1953, y Europa 51, 1952, respectivamente, de Roberto Rossellini] en copias aceptables", cuenta él mismo[9]. La película se hizo también para que la gente que no había tenido acceso a estas obras, comprendiera su importancia y su impacto.

... y Leonardo DiCaprio (Amsterdam Vallon) en *Gangs of New York*.

POINTS MISSION
Pastor
PRAISE

---

[9] Ian Christie y David Thompson, *op. cit.*

Antes de que sonara la claqueta por primera vez, el presupuesto de *Gangs of New York* ya tuvo que aumentarse a 93 millones de dólares. El rodaje empezó en septiembre del 2000 y duró siete meses, dos más de lo previsto. En el plató, los primeros enfrentamientos entre Weinstein y Scorsese son agrios. El productor se queja del físico de Daniel Day-Lewis, tuerto y bigotudo, que corre el riesgo de dañar la campaña de publicidad.

Pero no es nada comparado con la guerrilla que enfrenta a los dos hombres durante la postproducción. Para su gran frustración, Weinstein comprende que no puede contra el tándem formado por Scorsese-Schoonmaker. Sin embargo, el director se queja de las interferencias del productor y ve en ello uno de los motivos de las imperfecciones de la película.

Cierto es que, como otro proyecto largamente madurado, *La última tentación de Cristo*, *Gangs of New York* es un fracaso. Un fracaso espléndido, ciertamente, pero el guión no consigue dotar de una coherencia global a los distintos niveles de la película, el individual y el colectivo, el comunitario y el político, el melodramático y el histórico. Pero, si bien no ocupa un lugar en el panteón de las grandes películas de Scorsese, *Gangs of New York* es de una importancia capital en su obra. Es el momento en que el cineasta intenta dar forma histórica a todas sus inquietudes, todos los interrogantes políticos que han sostenido sus películas: ¿Qué es lo que hace a un americano? ¿Sobre qué valores descansa la unidad de la nación? La perspectiva casi etnológica de *Malas calles* o de *Uno de los nuestros* da lugar a la epopeya y, cuando la película alcanza esta dimensión –como en el enfrentamiento inicial entre "Nativos" y "Dead Rabbits", el clan de los irlandeses–, se distinguen claramente los contornos del fresco al que aspiraba Scorsese.

Los atentados del 11 de septiembre de 2001 sucedieron cuando la película se hallaba en pleno montaje. El film, que debía estar listo a finales de año, con el propósito de participar en la campaña de los Oscar, se retrasa. Scorsese y Weinstein coinciden en que no es momento de mostrar una Nueva York a sangre y fuego. *Gangs of New York* se estrena finalmente en diciembre de 2002, a tiempo para la siguiente campaña de los Oscar.

De todos los estudios, Miramax es el que mejor gestiona las maniobras que conducen a la entrega de las estatuillas. Pero, este año, la firma de los hermanos Weinstein tiene otro

Entrevista con Martin Scorsese

Cuando vino a inaugurar la nueva Cinemateca francesa, en París, manifestó públicamente su preocupación por el hecho de que su proyección en las salas no sea más que un episodio menor en la vida de una película. ¿En qué medida ha modificado esa conciencia su trabajo?

Ahora, cuando trabajamos en la postproducción de un film, tenemos la mirada puesta en el estreno en DVD, que ha pasado a ser más importante que el estreno en cines. Además, el público espera los extras y, por ello, la producción de un DVD se convierte en un lastre. Por más que esos extras sean de lo más convencionales, como un "así se hizo", por ejemplo. [...]

¿A quién van destinados?

Diría que existe un nuevo tipo de espectadores de cine que se interesan exclusivamente por la tecnología, más que por la película, o por lo que esta cuenta.

¿A la gente apasionada por los efectos especiales, por ejemplo?

[...] Me parece que cuanto más deslumbrante es una película, más recurren los efectos especiales a la tecnología, y más curiosidad sienten esos espectadores por saber cómo lo hemos hecho. A la vez que se pierde la magia, el misterio del cine. [...]

Cuando descubrió el cine, ¿no se interesó por cómo lo hacían?

Lo comentábamos, pero no tanto. Lo que más interesaba era nuestra reacción a la película, su impacto. Hay que pasar a la acción para ver las cosas de otro modo. Por ejemplo, cuando rodé las escenas aéreas de *El aviador,* adquirí la conciencia de lo que Griffith, Thomas Ince, Abel Gance –tantos directores extraordinarios– habían logrado. Hay que estar ahí físicamente, intentar lidiar con los elementos para comprender el milagro que se inventó cotidianamente en los albores del cine.

¿Acaso lo que se inventa en la actualidad gracias a la tecnología digital le parece de otra naturaleza?

Sí, pero eso no hace necesariamente de ello algo malo. Todo depende de lo que se quiera decir. Mientras abordemos una materia humana a través de nuestra humanidad... Pero en los grandes espectáculos hay un vacío, un nihilismo, que se ha convertido en un problema cultural, al menos en Occidente. El cine de evasión me recuerda al circo en la Roma antigua. Hay que imaginar el nivel de producción en los circos del imperio, y compararlo con las obras que escribían los dramaturgos griegos o romanos. No se puede negar lo que un espectador del Coliseo obtenía a cambio de su dinero: centenares de animales sacrificados, seres humanos destrozados. Y establecer una competencia entre eso y Sófocles...

¿Qué pasará cuando las películas se rueden y proyecten digitalmente?

Cuando ya no hay copia de una película, se puede hacer lo que se quiera con ella. Hoy en día vemos, en la televisión americana, anuncios publicitarios en los que aparecen actores que llevan mucho tiempo muertos insertados en decorados y pronunciando frases que no dijeron jamás. [...] Pero, hasta el momento, el gran cine necesitaba seres humanos. Eso es lo que me preocupa. ¿Se pueden crear imágenes digitales de seres humanos y hacer con ellas, sin embargo, una película que hable del ser humano? En cierto modo, no está tan lejos de lo que inventó Walt Disney. Me gusta pero, sinceramente, no logro ver esas películas. Yo tengo una hija, y se las enseñamos, esas películas son extraordinarias, pero un adulto necesita algo más que Blancanieves, Bambi o Dumbo. Por buena que sea la animación, por fiel que sea a la apariencia humana, prefiero las películas que hablan de seres humanos.

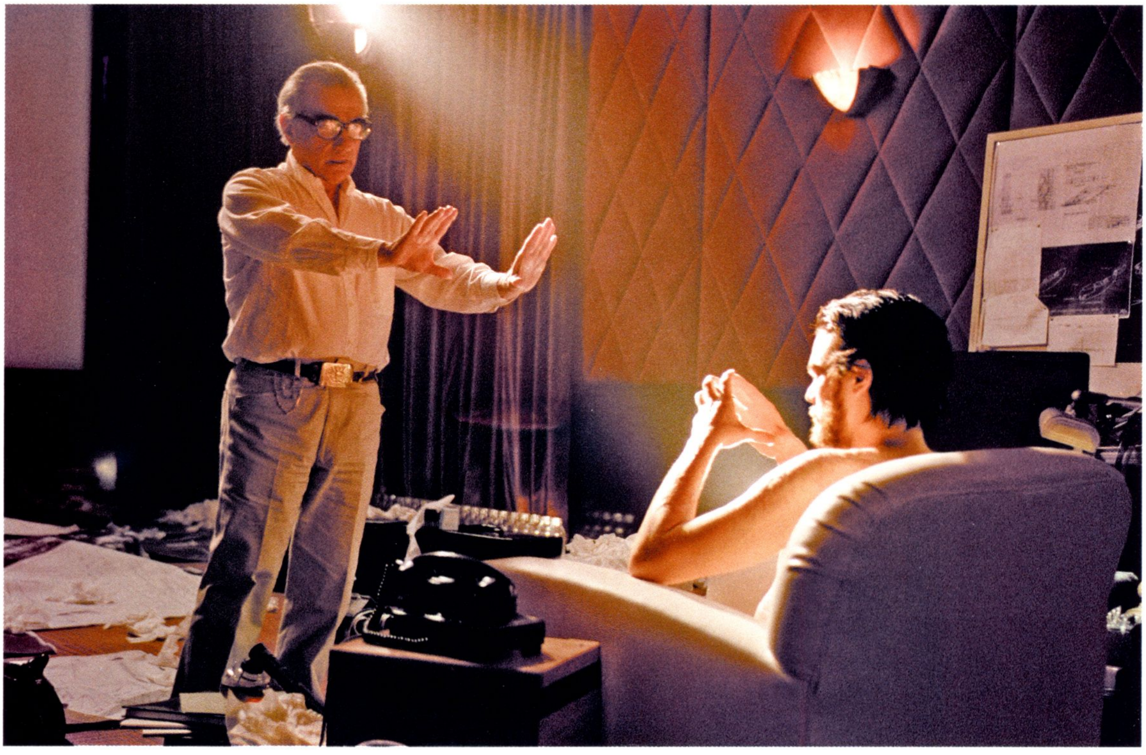
Entrevista de Thomas Sotinel, aparecida en *Le Monde* el 28 noviembre de 2005.

El aviador:
Kate Beckinsale (Ava Gardner);
Leonardo DiCaprio con Gwen Stefani (Jean Harlow).

candidato de peso, *Chicago* (Chicago, 2002). Y Harvey Weinstein no se muerde la lengua a la hora de decir que Rob Marshall, el director de *Chicago*, ha sido más comprensivo que Scorsese accediendo a modificar el montaje de su película. A fin de cuentas, es *Chicago* quien se lleva los Oscar y Scorsese se va, una vez más, con las manos vacías.

El aviador, Feels Like Going Home

Por mediación de Graham King, que trabajó con Michael Mann en la producción de *Ali* (Ali, 2001), Scorsese hereda un proyecto inicialmente destinado al realizador de *Collateral* (Collateral, 2004). *El aviador* (2004) es una biografía del millonario Howard Hughes, de la que Leonardo DiCaprio debe ser el protagonista. *El aviador*, película de encargo, igual de cara que *Gangs of New York*, está financiada nuevamente por Graham King y Harvey Weinstein, a los que se ha sumado la Warner. En esta ocasión, el rodaje, que conlleva no obstante secuencias aéreas difíciles de resolver, transcurre con mayor tranquilidad. Scorsese obtiene una sensación euforizante de la experiencia.



Tras haber batido el récord de velocidad, Howard Hughes (Leonardo DiCaprio) tiene que realizar un aterrizaje forzoso en un campo de remolacha.

Y dado que Howard Hughes, no contento con haber sido un pionero de la aviación, también fue productor en la edad de oro de Hollywood, *El aviador* es también la primera película de ficción de Scorsese que pone en escena el mundo del cine. Distribuye los papeles de las estrellas legendarias entre actores y actrices que tienen un lejano parecido con sus modelos. Kate Beckinsale es Ava Gardner, Jude Law es Errol Flynn, Gwen Stefani es Jean Harlow y –hallazgo genial–, Cate Blanchett es Katharine Hepburn. Scorsese, que participó junto con Robert De Niro en la destrucción del *star system*, y luego en su reconstrucción con Leonardo DiCaprio, se entrega encantado al juego de los falsos parecidos del viejo Hollywood.

Si el ritmo suelto de la película y las imágenes exuberantes de Bob Richardson hacen de *El aviador* una película mucho más complaciente que *Gangs of New York*, la figura central del relato, Howard Hughes, queda velada por la interpretación plana de Leonardo DiCaprio, que se presta a ciertos rituales dramáticos del cine americano –la catástrofe aérea, la comparecencia ante una comisión del Congreso– sin jamás propagar la locura y la desmesura de su modelo.

Ni qué decir tiene que los Oscar desdeñaron una vez más la película, pero fue un éxito en taquilla, el mayor de la carrera de Scorsese, con una recaudación mundial de 213 millones de dólares.

El director ha recuperado su bulimia de trabajo. Aceptó producir una serie de siete películas sobre el *blues* y, cuando Spike Lee abandona el proyecto que le habían confiado, Scorsese se hace cargo de *Feels Like Going Home* (2003). Esta búsqueda de los orígenes africanos del *blues* está basada en un

Página de la derecha:

Martin Scorsese y Leonardo DiCaprio en el rodaje de *El aviador*.

Páginas precedentes:
Scorsese dirige a Leonardo DiCaprio en *Infiltrados*.

ensamblaje de elementos dispares que no siempre fueron rodados por Scorsese, aunque éste pueda vanagloriarse de haber dirigido la secuencia más emocionante en la que aparece un músico tocando el pífano en el Mississippi, Otha Turner, el último intérprete de la música que tocaban los esclavos africanos recién llegados a América. Scorsese captó un trazo concreto de la génesis del contrato social americano, el mismo que quiso poner en escena con *Gangs of New York*.

No Direction Home, Infiltrados

En otoño del 2005, Martin Scorsese presenta *No Direction Home*, un documental dedicado a Bob Dylan, en el festival de Toronto. Ha terminado hace poco el rodaje de *Infiltrados* (2006), una película negra con, una vez más, Leonardo DiCaprio.

No Direction Home e *Infiltrados* son, cada uno a su manera, un regreso a los años que conformaron a Scorsese como cineasta, y éste parece a la vez horrorizado y fascinado. La fascinación aparece en la película sobre Dylan, que no rodó Scorsese. Jeff Rosen, el mánager del autor de *Like a Rolling Stone*, le ha confiado al cineasta un material compuesto de películas antiguas –especialmente las que rodó D.A.

Matt Damon (Colin Sullivan), oficial de policía a sueldo de la mafia irlandesa en *Infiltrados*.

Jack Nicholson (Frank Costello) padrino sanguinario de la mafia.

Pennebaker– y de entrevistas más recientes con Dylan y sus contemporáneos.

Todo el arte de Scorsese y, como de costumbre, de Thelma Schoonmaker, consiste en organizar esa masa de imágenes y de músicas para contar la historia del formidable malentendido que se estableció entre el público y un artista profundamente individualista, a los que los miembros de su generación elevaron a la categoría de profeta. La figura profundamente ambigua de Dylan se convierte, gracias únicamente al montaje, en un personaje de Scorsese, una figura crística que aspira a la humanidad, un monstruo sagrado de quién ya no sabemos quién lo ha creado, la adulación planetaria o su propio talento.

Infiltrados también está construida en torno a una figura monstruosa, la de Frank Costello, gánster irlandés al que encarna Jack Nicholson. El prólogo de la película, que evoca los motines raciales en Boston durante los años setenta, sobre el fondo de *Gimme Shelter* de los Rolling Stones es, condensada en unos minutos, una cruel constatación de fracaso, que muestra hasta qué punto la sociedad americana se dividió

No Direction Home:
Bob Dylan en Aust durante la gira inglesa de 1966.

Leonardo DiCaprio (Billy Costigan) en *Infiltrados*.

Página de la derecha:
Jack Nicholson y Martin Scorsese en el rodaje de *Infiltrados*.

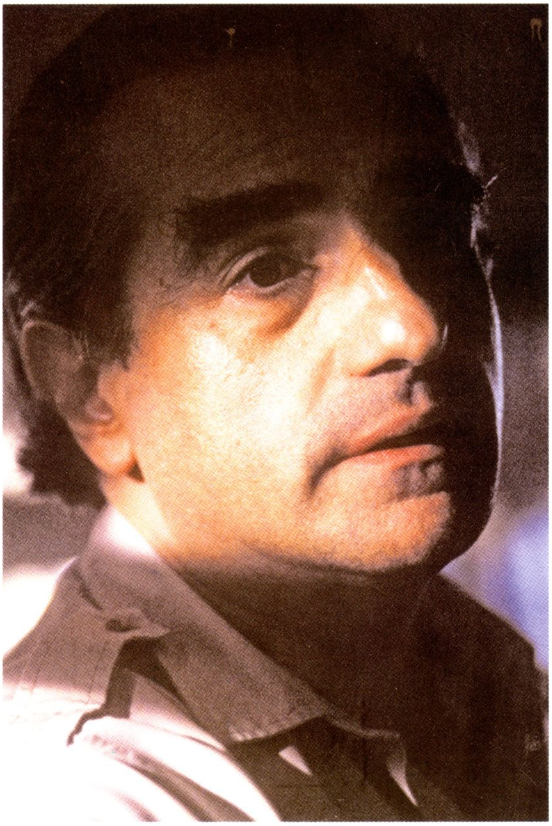
aún más tras las convulsiones del decenio 1965-1975. *Infiltrados* es, sin duda, la película más política de Martin Scorsese, pero el discurso está disimulado bajo un guión virtuoso. La película es un *remake* de *Infernal Affairs* (2002), un excelente *thriller* de Hong-Kong realizado por Siu Fai Mak y Wai-keung Lau. Leonardo DiCaprio y Matt Damon recuperan los papeles interpretados por Tony Leung y Andy Lau, dos jóvenes policías con distintos destinos: a uno le infiltran las autoridades entre el crimen organizado, y al otro le infiltra la mafia entre las fuerzas del orden.

Es la primera vez que Scorsese pone a policías en escena, que roza la organización oficial de la sociedad, y dicha fricción genera una electricidad que atraviesa toda la película. Frente al número barroco de Jack Nicholson, a la opacidad glacial de Matt Damon, Leonardo DiCaprio consigue, finalmente, dar lo mejor de sí mismo y resulta conmovedor en su personaje de mártir masoquista que se hunde en la clandestinidad mientras aumenta su convencimiento de lo inútil que es su misión.

En Estados Unidos, en Francia, *Infiltrados* se recibe como un signo de renacimiento, tanto por parte del público como de la crítica. El éxito mundial es inmenso y supera con creces –240 millones de dólares de recaudación mundial– el de *El aviador*.

Esta buena predisposición y la euforia que la rodearon casi lograron enmascarar la verdadera naturaleza de *Infiltrados*. Por primera vez desde *¡Jo, qué noche!*, Scorsese pone en escena los Estados Unidos de su tiempo, y lo hace con una violencia crítica que no le conocíamos hasta el momento.

45 MASS
MI 751
E84-771
HEAVY DUTY LUBES



Biografía

1910. Las familias Scorsese y Cappa dejan Sicilia y llegan a Nueva York.

1932. Boda de Catherine Cappa y Charles Scorsese.

1942. El **17 de noviembre,** nacimiento en Queens de Martin Scorsese.

1946. Estreno neoyorquino de *Duelo al sol*, primer recuerdo cinematográfico de Scorsese.

1948. Los Scorsese compran un televisor.

1950. Los Scorsese se marchan de Queens y regresan a Little Italy, la familia se instala en un pequeño apartamento del número 253 de Elizabeth Street.

1960. Martin Scorsese termina sus estudios secundarios e ingresa en la New York University.

1964. 18 de junio. El primer cortometraje que Scorsese dirigió en la NYU, *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*, obtiene el premio de la New York Society of Cinematologists. Martin Scorsese comparte 10.000 dólares con otro galardonado y obtiene su diploma de *Bachelor of Arts*, en la especialidad de cine, del Washington Square College de NYU.

1965. 29 de octubre. Proyección de *Bring on the Dancing Girls* en el teatro de la facultad de derecho de la NYU, crítica positiva en *The New York Times*.

1967. 15 de noviembre. *Who's That Knocking at My Door?* , nuevo título de *Bring on the Dancing Girls*, se presenta en el festival de Chicago.

1968. Scorsese obtiene su "master's degree" de cine de la NYU y empieza a dar clases. Mientras está en Europa presentando *The Big Shave* en el festival de Knokke-le-Zoute, rueda las escenas de desnudos de *Bring on the Dancing Girls*.

1970. Scorsese utiliza el material de la NYU para coordinar un documental sobre las manifestaciones contra la guerra de Vietnam, *Street Scenes*.

1971. A principios de año, Martin Scorsese se marcha a Los Angeles, donde debe montar el documental rock *Medicine Ball Caravan*. Roger Corman le propone dirigir *Boxcar Bertha*.

1972. 14 de junio. Estreno americano de *Boxcar Bertha*.

1973. De abril a junio, Scorsese rueda *Malas calles* en Nueva York y luego en Los Angeles. La película se presenta el 2 de octubre en el Festival de cine de Nueva York, y se estrena en las salas el 14.

1974. Rodaje de *Alicia ya no vive aquí*, que se estrena en Los Angeles el 9 de diciembre.

1975. El **8 de abril,** Ellen Burstyn recibe el Oscar a la mejor actriz por *Alicia ya no vive aquí* que se presenta a competición en Cannes el **14 de mayo** siguiente. De junio a septiembre, Scorsese rueda *Taxi Driver* en Nueva York.

1976. *Taxi Driver* se presenta en el Festival de Cannes el **13 de mayo.** El 28, el jurado presidido por Tennessee Williams le concede la Palma de Oro bajo los silbidos de la prensa. Tres días después se estrena *Malas calles* en París. Scorsese ha empezado el rodaje de *New York, New York* que se acaba en septiembre. Durante el montaje, en el Día de Acción de Gracias, el **3 de noviembre,** The Band ofrece su último concierto en el Winterland de San Francisco. Martin Scorsese lo filma.

1977. *New York, New York* se estrena el **21 de junio** en los Estados Unidos. Fracaso comercial y crítico.

1978. *El último vals* se estrena el **26 de abril.** Rodaje de *American Boy: A Profile of Steven Prince*, documental dedicado a su amigo. En septiembre, Scorsese, minado por los estupefacientes y el estrés, tiene que ser hospitalizado. De Niro le convence de rodar *Toro salvaje*.

1979. El rodaje de *Toro salvaje* empieza en abril y se interrumpe durante el verano para que De Niro engorde treinta kilos. El **30 de septiembre,** Martin Scorsese se casa con Isabella Rossellini. En Navidades, rueda las "*fat scenes*" con un Robert De Niro casi obeso.

1980. "*Everything we are doing now means nothing!*" ("¡Todo cuanto hacemos ahora no significa nada!"). Es el comienzo de un manifiesto que Scorsese publica el **5 de abril** para evitar la desaparición del patrimonio cinematográfico, debido a la degradación de la película en color de Eastman. El **14 de noviembre,** estreno neoyorquino de *Toro salvaje*.

1981. El **31 de marzo,** Robert De Niro y Thelma Schoonmaker son galardonados en la ceremonia de los Oscar, pero Scorsese se va con las manos vacías. A principios de junio, empieza el rodaje de *El rey de la comedia*.

1983. El **18 de febrero,** estreno americano de *El rey de la comedia*. De enero a septiembre, Scorsese prepara el rodaje de *La última tentación de Cristo*, que la Paramount se ha comprometido a producir. La víspera de Navidad, y frente a la oposición de las organizaciones cristianas, los estudios abandonan definitivamente el proyecto.

1984. Rodaje de *¡Jo, qué noche!*, en Nueva York.

1985. En París, el ministro de Cultura, Jack Lang, intenta que *La última tentación de Cristo* pueda beneficiarse del sistema de financiación francés. El episcopado católico se opone a ello y el mes de marzo se abandona el proyecto. El **13 de septiembre,** estreno americano de *¡Jo, qué noche!*.

1986. De enero a abril, rodaje de *El color del dinero* que se estrena el 8 de octubre. En mayo, *¡Jo, qué noche!* se presenta en Cannes, sin Scorsese. No obstante el jurado, presidido por Sidney Pollack, le concede el premio a la mejor dirección.

1987. Otoño. Rodaje en Marruecos de *La última tentación de Cristo*. Difusión mundial del videoclip *Bad*, con Michael Jackson.

1988. Mientras Scorsese está rodando *Apuntes del natural*, su contribución a la película *Historias de Nueva York*, el **11 de julio,** una coalición de organizaciones cristianas americanas amenaza con boicotear al grupo MCA, del que son una filial los estudios Universal, si *La última tentación de Cristo* se distribuye a través de ellos en las salas. El **12 de agosto,** sale la película en los Estados Unidos, antes de su presentación en Venecia. El **6 de septiembre,** los cardenales franceses y católicos Lustiger y Decourtray declaran: "No hemos visto la película de M. Scorsese [...] y no obstante protestamos de antemano en contra de su difusión".

1989. Rodaje de *Uno de los nuestros*.

1990. Con el apoyo de Woody Allen, Francis Ford Coppola y otros cineastas, Scorsese inaugura la Film Foundation, destinada a preservar el patrimonio cinematográfico. Estreno americano de *Uno de los nuestros* el **19 septiembre.**

1991. Estreno americano de *El cabo del miedo*, el **13 de noviembre.**

1992. De marzo a junio, rodaje de *La edad de la inocencia*.

1993. Su padre, Charles, muere el **23 de agosto** a los 80 años. El **31 de agosto** se presenta *La edad de la inocencia* en la Mostra de Venecia.

1994. Iniciado en otoño, el rodaje de *Casino* termina en enero de 1995, en Las Vegas.

1995. El 3 de noviembre, los distribuidores americanos reunidos en el Showeast de Atlantic City, acogen muy mal *Casino*, que se estrena en las salas al cabo de unos días. Channel Four emite *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*.

1996. Scorsese regresa a Marruecos para rodar *Kundun*.

1997. Catherine Scorsese muere en enero, a los 84 años.

1998. Del 13 al 24 de mayo, en Cannes, Scorsese ejerce como presidente del jurado. Le entrega la Palma de Oro a *La eternidad y un día* (Mia aioniotita kai mia mera) de Theo Angelopoulos y el Gran Premio a *La vida es bella* de Roberto Benigni.

1999. En la Mostra de Venecia, Scorsese anula la presentación de *Il mio viaggio in Italia* que finalmente se proyectará el año siguiente. El **22 de octubre,** estreno americano de *Al límite*.

2000. Inicio del rodaje de *Gangs of New York* el **18 de septiembre.** La película se terminará el **12 de abril** del año siguiente.

2002. Estreno americano de *Gangs of New York* el **9 de diciembre,** tras una postproducción difícil, marcada por los conflictos entre Scorsese y el productor Harvey Weinstein.

2003. Gracias a la campaña de Miramax, el equipo de *Gangs of New York* llega a la velada de los Oscar, el **23 de marzo,** con diez nominaciones. Pero la película se marcha sin ninguna estatuilla. El **17 de noviembre,** el día del aniversario del director, se acaba el rodaje de *El aviador*, que había comenzado 91 días antes.

2004. El **15 de julio,** la serie *Martin Scorsese Presents The Blues* recibe una nominación para los Emmy, los premios de la televisión americana. *El aviador* se estrena el **14 de diciembre.**

2005. Del **25 del abril al 15 de septiembre,** rodaje de *Infiltrados*. *No Direction Home*, su documental dedicado a Bob Dylan, se proyecta el 7 de septiembre en el festival de Toronto. El **11 de septiembre,** la Paramount anuncia que producirá una película sobre la juventud de Theodore Roosevelt en la que Leonardo DiCaprio estará de nuevo bajo la dirección de Scorsese.

2006. El **6 de octubre,** estreno americano de *Infiltrados* en Boston y en Nueva York. Con más de 120 millones de dólares de recaudación en Norteamérica, la película se convertirá en el mayor éxito comercial de la carrera de Scorsese. El **7 de noviembre,** la Paramount anuncia que el estudio ha firmado un contrato por cuatro años por el que Martin Scorsese dirigirá y producirá películas destinadas a las salas, a la televisión, al vídeo y a Internet. Ese contrato cristalizará por primera vez en el documental sobre los Rolling Stones rodado en otoño.

Filmografía

WHAT'S A NICE GIRL LIKE YOU DOING IN A PLACE LIKE THIS? **1963**

B&N. **Guión** Martin Scorsese. **Fotografía** James Newman. **Montaje** Robert Hunsicker. **Producción** New York University Department of Television. Duración 9 min. Con Zeph Michaelis (Harry), Mimi Stark (su mujer), Martin Scorsese (el hombre de la barca dentro del cuadro).

Un hombre, obsesionado por un cuadro, intenta en vano refugiarse en el matrimonio y luego en el psicoanálisis.

IT'S NOT JUST YOU, MURRAY! **1964**

B&N. **Guión** Martin Scorsese, Mardik Martin. **Fotografía** Richard H. Coll. **Montaje** Eli F. Bleich. **Música** Richard H. Coll. **Producción** New York University Department of Television. **Duración** 15 min. Con Ira Rubin (Murray), Sam De Fazio (Joe), Andrea Martin (la esposa), Catherine Scorsese (la madre).

Cuarenta años en la vida de dos truhanes italoamericanos, de la Prohibición a los años sesenta.

THE BIG SHAVE **1967**

Guión, montaje y producción Martin Scorsese. **Fotografía** Ares Demertzis. **Duración** 6 min. Con Peter Bernuth (el hombre de la navaja de afeitar).

En el cuarto de baño, un hombre lleva el afeitado cotidiano hasta la automutilación.

WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? **1969**

B&N. **Guión** Martin Scorsese. **Fotografía** Michael Wadleigh, Richard H. Coll y Max Fisher. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Mitch Ryder & the Detroit Wheels, The Doors, The Bellnotes, The Chantells y otros. **Producción** Joseph Weill, Betzi y Haig Manoogian, para Tri-Mod, presentada por Joseph Brenner Associates. **Duración** 1h 35. Con Harvey Keitel (JR), Zina Bethune (la joven), Anne Colette (la chica del sueño).

Álter ego de Martin Scorsese, JR es un muchacho de Little Italy, dividido entre el espíritu y la carne, la ambición y el deseo de no apartarse de su comunidad. Deambula por Nueva York con sus amigos y conoce las primeras emociones eróticas.

STREET SCENES **1970**

Producción Martin Scorsese, New York Cinetracts Collective. Duración 1h 15.

Documental colectivo sobre las manifestaciones contra la guerra de Vietnam en Nueva York y en Wall Street, cuya última secuencia dirigió Scorsese.

BOXCAR BERTHA **1972**

Guión Joyce Hooper y John William Corrington, basado en *Sister of the Road*, de Ben L. Reitman. **Fotografía** John Stephens. **Montaje** Buzz Feitshans. **Música** Gib Guilbeau, Thad Maxwell. **Producción** Roger Corman. **Duración** 1h 28. Con Barbara Hershey (Bertha Thompson), David Carradine (Big Bill Shelly), Barry Primus (Rake Brown), Bernie Casey (Von Morton), John Carradine (H. Buckram Sartoris).

La huida amorosa de la huérfana Bertha y el sindicalista anarquista Big Bill Shelly, en la Arkansas de los tiempos de la Gran Depresión.

MALAS CALLES (MEAN STREETS) **1973**

Guión Martin Scorsese, Mardik Martin. **Fotografía** Kent Wakeford. **Montaje** Sid Levin, Martin Scorsese. **Música** The Rolling Stones, The Chantells, The Marvelettes y otros. **Producción** Jonathan T. Taplin. **Duración** 1h 50. Con Harvey Keitel (Charlie), Robert De Niro (Johnny Boy), David Proval (Tony), Amy Robinson (Teresa), Richard Romanus (Michael).

En las calles de Little Italy, entre la iglesia y los cafés frecuentados por los mafiosi, *Charlie está abandonando la pubertad. Tras su estela, Johnny Boy, terrorífico adolescente eterno, siembra el caos.*

ALICIA YA NO VIVE AQUÍ (ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE) **1974**

Guión Robert Getchell. **Fotografía** Kent Wakeford. **Montaje** Marcia Lucas. **Música** Richard LaSalle. **Producción** David Susskind, Audrey Maas, Larry Cohen. **Duración** 1h 52. Con Ellen Burstyn (Alice Hyatt), Kris Kristofferson (David), Alfred Lutter (Tommy), Diane Ladd (Flo), Jodie Foster (Audrey), Harvey Keitel (Ben). Oscar de 1974 a la mejor actriz para Ellen Burstyn.

Tras la muerte de su marido, Alice se va de Nuevo México con su hijo de doce años. Quiere llegar a California para reemprender su carrera como cantante. Durante el trayecto, se detiene en Arizona donde trabaja como camarera.

ITALIANAMERICAN **1974**

Guión Mardik Martin, Larry Cohen y Martin Scorsese. **Fotografía** Alex Hirschfeld. **Montaje** Bertram Lovitt. **Producción** Saul Rubin, Elaine Attias. **Duración** 48 min. Con Charles, Catherine y Martin Scorsese.

Durante un fin de semana, Martin Scorsese pregunta a sus padres respecto de su historia y la de su comunidad: los abuelos, que emigraron de Sicilia alrededor de 1900, el barrio de Little Italy y una cultura dominada por el ritual de las comidas.

TAXI DRIVER (TAXI DRIVER) **1976**

Guión Paul Schrader. **Fotografía** Michael Chapman. **Dirección de arte** Charles Rosen. **Decorados** Herbert Mulligan. **Montaje** Marcia Lucas, Tom Rolf, Melvin Shapiro. **Música** Bernard Herrmann. **Duración** 1h 53. Con Robert De Niro (Travis Bickle), Cybill Shepherd (Betsy), Peter

Boyle (Wizard), Albert Brooks (Tom), Leonard Harris (Charles Palantine), Harvey Keitel ("Sport" Matthew), Jodie Foster (Iris), Martin Scorsese (el pasajero de la Magnum 44). Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1976.

Atormentado por sus recuerdos del Vietnam, Travis Bickle, un antiguo marine, encuentra trabajo de taxista en Nueva York. Cree haberse enamorado de una joven rubia, colaboradora de un candidato a las elecciones presidenciales. Desengañado, decide salvar a una joven adolescente que se prostituye y castigar a los que han hecho que acabara en el arroyo.

NEW YORK, NEW YORK (NEW YORK, NEW YORK) 1977

Guión Earl Mac Rauch, Mardik Martin. **Fotografía** Laszlo Kovacs. **Diseño de producción** Boris Leven. **Montaje** Irving Lerner, Marcia Lucas, Tom Rolf, Bertram Lovitt. **Supervisión musical** Ralph Burns. **Canciones originales** John Kander, Fred Ebb. **Producción** Robert Chartoff, Irwin Winkler. **Duración** en el estreno, 2h 16; la versión íntegra es de 2h 43. Con Liza Minnelli (Francine Evans), Robert De Niro (Jimmy Doyle), Lionel Stander (Tony Harwell), Barry Primus (Paul Wilson), Mary Kay Place (Bernice Bennett), Georgie Auld (Frankie Harte), Clarence Clemons (Cecil Powell).

De 1945 a 1955, los amores tumultuosos de Jimmy Doyle, saxofonista peculiar, carente del talento necesario para convertirse en estrella, y de Francine Evans, cantante con una voz prodigiosa que abandona el jazz para triunfar en Hollywood.

EL ÚLTIMO VALS (THE LAST WALTZ) 1978

Fotografía Michael Chapman, Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmond, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Hiro Narita. **Diseño de producción** Boris Leven. **Montaje** Yeu-Bun Yee, Jan Roblee. **Música** The Band e invitados. **Producción** Robbie Robertson, Jonathan Taplin. **Duración** 1h 57.

El último concierto de The Band, celebrado en el Winterland de San Francisco, el Día de Acción de Gracias de 1976. Entre los invitados, Bob Dylan y Eric Clapton. A las imágenes en directo, Scorsese añadió entrevistas y algunas canciones filmadas en estudio.

AMERICAN BOY: A PROFILE OF STEVEN PRINCE 1978

Fotografía Michael Chapman. **Montaje** Amy Jones, Bertram Lovitt. **Producción** Bertram Lovitt, Jim y Ken Wheat. **Duración** 55 min. Con Steven Prince, Martin Scorsese, George Memmoli, Mardik Martin, Julia Cameron.

Scorsese recoge la autobiografía tumultuosa, criminal e hilarante de su amigo y colaborador Steven Prince.

TORO SALVAJE (RAGING BULL) 1980

B&N. **Guión** Paul Schrader, Mardik Martin, basada en la novela *Raging Bull* de Jake La Motta, Joseph Carter y Peter Savage (1970). **Fotografía** Michael Chapman. **Diseño de producción** Gene Rudolf. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Sonido** Frank Warner. **Música** Aaron Copland, Mascagni, Ella Fitzgerald y otros. **Producción** Irwin Winkler, Robert Chartoff. **Duración** 2h 08. Con Robert De Niro (Jake La Motta), Cathy Moriarty (Vickie La Motta), Joe Pesci (Joey La Motta), Frank Vincent (Salvy), Johnny Barnes (Sugar Ray Robinson), Louis Raftis (Marcel Cerdan). Oscar 1980 al mejor actor para Robert De Niro, al mejor montaje para Thelma Schoonmaker.

El descenso a los abismos de Jake La Motta, campeón de boxeo, hombre corrompido y violento, que debe tocar el fondo de la decadencia en la cárcel antes de reconvertirse al mundo del espectáculo.

EL REY DE LA COMEDIA (THE KING OF COMEDY) 1983

Guión Paul D. Zimmerman. **Fotografía** Fred Schuler. **Diseño de producción** Boris Leven. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Producción musical** Robbie Robertson. **Producción** Arnon Milchan, Robert Greenhut. **Duración** 1h 49. Con Robert De Niro (Rupert Pupkin), Jerry Lewis (Jerry Langford), Diahnne Abbott (Rita), Sandra Bernhard (Masha).

Rupert Pupkin quiere ser tan famoso como su ídolo, Jerry Langford, un Johnny Carson ficcionado, el presentador del Tonight Show *de la NBC. Como réplica al rechazo de Langford, que no le quiere en su programa, Pupkin le copia el modelo.*

¡JO, QUÉ NOCHE! (AFTER HOURS) 1985

Guión Joseph Minion. **Fotografía** Michael Ballhaus. **Dirección artística** Stephen J. Lineweaver. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Howard Shore. **Producción** Amy Robinson, Griffin Dunne, Robert F. Colesberry. **Duración** 1h 37. Con Griffin Dunne (Paul Hackett), Rosanna Arquette (Marcy), Verna Bloom (June), Linda Fiorentino (Kiki), Teri Garr (Julie), John Heard (Tom, el barman).

Al sur de Manhattan, en el barrio aún bohemio del SoHo, Paul Hackett, informático con la cordura seriamente afectada por su encuentro con la irresistible Marcy, ve como su noche de placer se convierte en una pesadilla.

MIRROR, MIRROR 1985

Guión Joseph Minion, basado en una historia de Steven Spielberg. **Fotografía** Robert Stevens. **Montaje** Joe Ann Fogle. **Diseño de producción** Rick Carter. **Música** Michael Kamen. **Producción** David E. Vogel. **Duración** 24 min. Con Sam Waterston (Jordan), Helen Shaver (Karen).

Un espectro persigue a un autor de novelas de terror. Realizado a petición de Steven Spielberg para la serie de televisión Amazing Stories, *producida por Amblin Entertainment.*

EL COLOR DEL DINERO (THE COLOR OF MONEY) 1986

Guión Richard Price, basado en la novela homónima de

Walter Tevis. **Fotografía** Michael Ballhaus. **Diseño de producción** Boris Leven. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Robbie Robertson. **Producción** Irving Axelrad, Barbara De Fina. **Duración** 1h 59. Con Paul Newman (“Fast” Eddie Felson), Tom Cruise (Vincent Lauria), Mary Elizabeth Mastrantonio (Carmen), Helen Shaver (Janelle), John Turturro (Julian), Forest Whitaker (Amos).

Un cuarto de siglo después de El buscavidas *(Robert Rossen, 1961), “Fast” Eddie Felson regresa al mundo del billar colocando bajo su protección a un joven prodigio, Vincent Lauria. Progresivamente, Eddie recupera las ganas de jugar, y se enfrenta a su protegido durante un campeonato.*

PUBLICIDAD ARMANI (I) 1986

N&B. **Guión** Martin Scorsese. **Fotografía** Néstor Almendros. **Producción** Barbara De Fina. **Duración** 30 segundos. Con Christophe Bouquin, Cristina Marsillach.

BAD 1987

Guión Richard Price. **Fotografía** Michael Chapman **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Coreografía** Michael Jackson, Gregg Burge, Jeffrey Daniel. **Producción** Quincy Jones, Barbara De Fina. **Duración** 16 min. Con Michael Jackson (Daryl), Wesley Snipes (Mini Max), Roberta Flack (la madre de Daryl), Charles y Catherine Scorsese (pasajeros en el metro).

Vídeo musical realizado para acompañar el segundo single *extraído del álbum del mismo título. La canción va acompañada de un preludio en que se enfrenta al gentil Daryl con el malvado Mini Max, encarnado por Wesley Snipes, que por aquel entonces estaba debutando.*

SOMEWHERE DOWN THE CRAZY RIVER 1988

Tratamiento Martin Scorsese. **Fotografía** Mark Plummer. **Diseño de producción** Marina Levikova. **Producción** Amanda Pirie, Tim Clawson. **Duración** 4 min. 52 s. Con Robbie Robertson, Sammy Bo Dean, Maria McKee.

Videoclip para una canción de Robbie Robertson.

LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CRISTO (THE LAST TEMPTATION OF CHRIST) 1988

Guión Paul Schrader (y Jay Cocks, no acreditado), basado en la novela de Nikos Kazantzakis. **Fotografía** Michael Ballhaus. **Diseño de producción** John Beard. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Peter Gabriel. **Producción** Barbara De Fina, Harry Ufland, Frank Dileo. **Duración** 2h 43. Con Willem Dafoe (Jesús), Harvey Keitel (Judas), Verna Bloom (María, madre de Jesús), Barbara Hershey (María Magdalena), John Lurie (el apóstol Santiago), André Gregory (Juan Bautista), Harry Dean Stanton (Saul/Pablo), David Bowie (Poncio Pilatos), Juliette Caton (el ángel).

Carpintero en Nazaret, Jesús les proporciona una cruz a los romanos, resistiéndose tanto a la rebelión política preconizada por Judas como a la voz de Dios. Y, cuando se entrega a esta última, la tentación de la humanidad le persigue hasta la cruz.

PUBLICIDAD ARMANI (II) 1988

Fotografía Michael Ballhaus. **Producción** Barbara De Fina. **Duración** 20 segundos. Con Jens Peter, Elisabetta Ranella.

APUNTES DEL NATURAL (LIFE LESSONS) 1989

Guión Richard Price. **Fotografía** Néstor Almendros. **Diseño de producción** Kristi Zea. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Procol Harum, Cream, Bob Dylan y otros. **Producción** Robert Greenhut, Barbara De Fina. **Duración** 44 min. Con Nick Nolte (Lionel Dobie), Patrick O’Neal (Philip Fowler), Rosanna Arquette (Paulette), Steve Buscemi (Gregory Stark).

Un joven pintor neoyorquino se entera, por un mensaje de su joven novia en el contestador automático, de que le abandona. Con Vida sin Zoe *de Francis Ford Coppola y* Edipo reprimido *de Woody Allen,* Apuntes del natural *compone la trilogía de* Historias de Nueva York.

UNO DE LOS NUESTROS (GOODFELLAS) 1990

Guión Nicholas Pileggi, Martin Scorsese, basado en *Wise Guy* de Nicholas Pileggi. **Fotografía** Michael Ballhaus. **Diseño de producción** Kristi Zea. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Títulos de crédito** Saul y Elaine Bass. **Música** The Rolling Stones, The Moonglows, The Cleftones, Giuseppe Di Stefano y otros. **Producción** Irwin Winkler, Barbara De Fina. **Duración** 2h 26. Con Robert De Niro (James Conway), Ray Liotta (Henry Hill), Joe Pesci (Tommy De Vito), Lorraine Bracco (Karen Hill), Paul Sorvino (Paul Cicero), Frank Sivero (Frankie Carbone), Frank Vincent (Billy Batts).

Italoirlandés, Henry Hill querría ser un mafioso de pleno derecho, pero su mestizaje se lo impide. Por lo que decide conquistar sus galones imitando a sus modelos. Su adicción a la cocaína le obliga a traicionar a los suyos.

MADE IN MILAN 1990

Guión Jay Cocks. **Fotografía** Néstor Almendros. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Howard Shore. **Producción** Barbara De Fina para Emporio Armani. **Duración** 27 min. Con Giorgio Armani.

El fundador de la marca de prêt-à-porter *recorre su ciudad y su vida y presenta su nueva colección.*

EL CABO DEL MIEDO (CAPE FEAR) 1991

Guión Wesley Strick, basado en el guión de James R. Webb y la novela de John D. MacDonald. **Fotografía** Freddie Francis. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Diseño de producción** Henry Bumstead. **Música** Bernard Herrmann, adaptada por Elmer Bernstein. **Producción** Barbara De Fina, Kathleen

Kennedy, Frank Marshall. **Duración** 2h 08. Con Robert De Niro (Max Cady), Nick Nolte (Sam Bowden), Jessica Lange (Leigh Bowden), Juliette Lewis (Danielle Bowden), Robert Mitchum (teniente Elgart), Gregory Peck (Lee Heller), Martin Balsam (el juez).

Max Cady, criminal psicópata recién salido de la cárcel, quiere vengarse de su abogado, Sam Bowden, y se propone aterrorizar al letrado y a su familia. Remake *de la película* El cabo del terror *de Jack Lee Thompson (1962).*

LA EDAD DE LA INOCENCIA (THE AGE OF INNOCENCE) 1993

Guión Jay Cocks, Martin Scorsese, basado en la novela de Edith Wharton (1920). **Fotografía** Michael Ballhaus. **Diseño de producción** Dante Ferretti. **Vestuario** Gabriella Pescucci. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Títulos de crédito** Elaine y Saul Bass. **Música** Elmer Bernstein. **Producción** Barbara De Fina. **Duración** 2h 18. Con Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen Olenska), Winona Ryder (May Welland), Miriam Margolyes (Mrs Manson Mingott), Richard E. Grant (Larry Lefferts).

En Nueva York, hacia 1870, Newland Archer, abogado rentista se dispone a casarse con una heredera, May Welland. El regreso a la ciudad de su prima Ellen Olenska, que contrajo un matrimonio fracasado con un noble europeo, amenaza con derruir el edificio de las conveniencias.

A PERSONAL JOURNEY WITH MARTIN SCORSESE THROUGH AMERICAN MOVIES 1995

Dirección y Guión Martin Scorsese, Michael Henry Wilson. **Fotografía** Jean-Yves Escoffier. **Montaje** Thelma Schoonmaker, David Lindblom, Kenneth I. Levis. **Música** Elmer Bernstein. **Títulos de crédito** Saul Bass. **Producción** Florence Dauman. Duración 3h 45.

En tres partes, una historia del primer siglo de la historia del cine americano, que también es la autobiografía de un niño al que le gustaba tanto el séptimo arte que lo convirtió en el suyo.

CASINO (CASINO) 1995

Guión Nicholas Pileggi y Martin Scorsese basado en *Casino* de Nicholas Pileggi (1995). **Fotografía** Robert Richardson. **Diseño de producción** Dante Ferretti. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Títulos de crédito** Elaine y Saul Bass. **Música** Bach, The Rolling Stones, Louis Prima, Dean Martin, Roxy Music y otros. **Producción** Barbara De Fina. **Duración** 2h 57. Con Robert De Niro (Sam "Ace" Rothstein), Sharon Stone (Ginger McKenna), Joe Pesci (Nicky Santoro), James Woods (Lester Diamond), Don Rickles (Billy Sherbert), Alan King (Andy Stone), Kevin Pollack (Phillip Green).

Ascensión y declive de Ace Rothstein, destacado en 1972 en Las Vegas por la mafia italiana de Chicago. Su eficacia funciona de maravilla hasta que se casa con Ginger, una prostituta cocainómana.

KUNDUN (KUNDUN) 1997

Guión y coproducción Melissa Mathison. **Fotografía** Roger Deakins. **Diseño de producción y vestuario** Dante Ferretti. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Philip Glass. **Producción** Barbara De Fina. **Duración** 2h 14. Con Tenzin Thuthob Tsarong (Dalai Lama adulto), Gyurme Tethong (Dalai Lama a los doce años), Tencho Gyalpo (la madre), Tenzin Topjar (Lobsang de los cinco a los diez años), Tsewang Migyur Khangsar (el padre), Tenzin Lodoe (Takster).

La vida del decimocuarto Dalai Lama, desde el momento en que le reconocieron como a tal, a la edad de cinco años, hasta la invasión del Tíbet por parte de China en 1959.

AL LÍMITE (BRINGING OUT THE DEAD) 1999

Guión Paul Schrader, basado en la novela de Joe Connelly *Bringing Out the Dead* (1998). **Fotografía** Robert Richardson. **Diseño de producción** Dante Ferretti. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Elmer Bernstein y canciones de Van Morrison, Johnny Thunders, The Clash y otros. **Duración** 2h 01. Con Nicolas Cage (Frank Pierce), Patricia Arquette (Mary Burke), John Goodman (Larry), Ving Rhames (Marcus), Tom Sizemore (Tom Walls), Marc Anthony (Noel).

Todas las noches, Frank Pierce patrulla por Manhattan con su ambulancia, transportando heridos y moribundos. Extenuado por la falta de sueño, titubea entre las alucinaciones y la aspiración a la redención, entre la imagen recurrente de una chica a la que no pudo salvar y Mary, la hija de la víctima de una crisis cardiaca.

IL MIO VIAGGIO IN ITALIA 2001

Guión Suso Cecchi d'Amico, Raffaele Donato, Kent Jones, Martin Scorsese. **Fotografía** Phil Abraham. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Producción** Barbara De Fina, Scott Rudin. **Duración** 4h 06.

Bajo la forma de ensamblaje de largos extractos, una invitación al descubrimiento del cine italiano. El viaje se demora en los años que vieron nacer el neorrealismo, en la posguerra, hasta la invención de la modernidad por parte de Antonioni.

THE NEIGHBORHOOD 2001

Guión Martin Scorsese, Kent Jones. **Fotografía** Antonio Ferrara. **Montaje** Jimmy Kwei. **Producción** Nancy Lefkowitz. **Duración** 7 min.

Rodada justo después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, la película muestra a Scorsese de visita por lo que aún queda de Little Italy. En compañía de su hija, Francesca, recupera a los últimos supervivientes de la generación de sus padres.

GANGS OF NEW YORK (GANGS OF NEW YORK) 2002

Guión Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan, basado en *The Gangs of New York* de Herbert Asbury (1928). **Fotografía** Michael Ballhaus. **Diseño de producción** Dante Ferretti. **Vestuario** Sandy Powell. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Howard Shore. **Producción** Alberto Grimaldi, Harvey Weinstein, Michael Ovitz, Graham King. **Duración** 2h 48. Con Leonardo DiCaprio (Amsterdam Vallon), Daniel Day-Lewis (Bill "el Carnicero" Cutting), Cameron Diaz (Jenny Everdeane), Jim Broadbent ("Boss" William Tweed), John C. Reilly (Happy Jack), Henry Thomas (Johnny Sirocco), Liam Neeson ("Padre" Vallon).

Quince años después del asesinato de su padre a manos de Bill Cutting, Amsterdam Vallon regresa a Five Points para vengarse. En ese barrio de cuchitriles del sur de Manhattan, los Estados Unidos, que por aquel entonces se hallaban en plena guerra de Secesión, se construyen, entre conflictos comunitarios y el nacimiento del crimen organizado.

FEELS LIKE GOING HOME 2003

Guión Peter Guralnick. **Fotografía** Arthur Jafa. **Montaje** David Tedeschi. **Consultor creativo** Kent Jones. **Música** Corey Harris, Muddy Waters, Charley Patton, Ali Farka Touré, Otha Turner y otros. **Producción** Martin Scorsese, Sam Pollard, Margaret Bodde. **Duración** 1h 23.

Primer episodio de la serie The Blues *que ha producido Scorsese, la película sigue los pasos del músico Corey Harris, que parte a Mali a la búsqueda de las raíces del* blues. *Su pesquisa le lleva luego al Mississippi, cuna de esta música.*

LADY BY THE SEA: THE STATUE OF LIBERTY 2003

Dirección y Guión Martin Scorsese, Kent Jones. **Fotografía** Bobby Shepard. **Montaje** Rachel Reichman. **Música** Steve Reich, Scarlatti, Charles Ives y otros. **Producción** Martin Scorsese. **Duración** 46 min.

Documental para televisión, realizado la vigilia de la reapertura de la estatua de la Libertad, cerrada tras el 11 de septiembre del 2001. Una reflexión sobre el símbolo de la constitución de la nación americana.

EL AVIADOR (THE AVIATOR) 2004

Guión John Logan. **Fotografía** Robert Richardson. **Diseño de producción** Dante Ferretti. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Howard Shore y canciones populares de la época. **Producción** Michael Mann, Sandy Climan, Graham King, Charles Evans, Jr. **Duración** 2h 49. Con Leonardo DiCaprio (Howard Hughes), Cate Blanchett (Katharine Hepburn), Kate Beckinsale (Ava Gardner), John C. Reilly (Noah Dietrich), Alec Baldwin (Juan Trippe), Alan Alda (senador Ralph Owen Brewster), Ian Holm (profesor Fitz), Danny Huston (Jack Frye), Gwen Stefani (Jean Harlow), Jude Law (Errol Flynn).

La irresistible ascensión de Howard Hughes, millonario texano, por Hollywood y por los aires. Productor independiente, aviador de talento y hombre de negocios despiadado, nos muestra a Hughes desde su llegada a este mundo en 1927 hasta su retirada debida a la influencia creciente de sus fobias.

PUBLICIDAD AMERICAN EXPRESS 2005

Fotografía Robert Richardson. **Música** Philip Glass. **Duración** 1 min 30 seg. Con Robert De Niro, Martin Scorsese.

La génesis de Nueva York, de la inmigración hasta las tarjetas de crédito.

NO DIRECTION HOME: BOB DYLAN 2005

Montaje David Tedeschi. **Producción** Jeff Rosen, Susan Lacy, Nigel Sinclair, Anthony Wall, Martin Scorsese. **Duración** 3h 27.

Montaje de documentos de archivo y de entrevistas recientes que narran el recorrido artístico y personal de Bob Dylan de 1941 a 1966.

INFILTRADOS (THE DEPARTED) 2006

Guión William Monahan, basado en el guión de *Infernal Affairs* de Siu Fai-mak y Felix Chong (2002). **Fotografía** Michael Ballhaus. **Diseño de producción** Kristi Zea. **Montaje** Thelma Schoonmaker. **Música** Howard Shore, The Rolling Stones, Van Morrison, John Lennon y otros. **Producción** Martin Scorsese, Graham King, Brad Pitt. **Duración** 2h 31. Con Leonardo DiCaprio (Billy Costigan), Matt Damon (Colin Sullivan), Jack Nicholson (Frank Costello), Vera Farmiga (Madolyn), Mark Wahlberg (Dignam), Alec Baldwin (Ellerby), Martin Sheen (el capitán Queenan). Cuatro Oscar: mejor película, mejor dirección, mejor montaje y mejor guión adaptado.

La policía de Boston manda a Billy Costigan a infiltrarse en la mafia irlandesa, dirigida por Frank Costello, monstruo sanguinario. Costello le encarga a Colin Sullivan que ingrese en la policía para que pueda informarle. Los destinos de los dos jóvenes van a cruzarse en una explosión de violencia.

LA CLAVE RESERVA (THE KEY TO RESERVA) 2007

Guión Martin Scorsese **Consultor creativo** Ted Griffin. **Fotografía** Harris Savides, Ellen Kuras. **Diseño de producción** Jack G. Taylor. **Montaje** Thelma Shoonmaker. **Música** Bernard Herrmann, de la película *Con la muerte en los talones*. **Producción** Jules Daly, Emma Tilinger, Marjie Abrahams. **Duración** 10 min. Con Simon Baker (Roger Thornberry), Kelli O'Hara (Grace Thornberry), Michael Sthuhlbarg (Louis Bernard), Christopher Denham (Leonard), Richard Easton (Mr. Carroll), Martin Scorsese, Thelma Shoonmaker.

Martin Scorsese ha hecho un descubrimiento sensacional: un guión incompleto de Alfred Hitchcock, que se propone devolverlo a la vida rodándolo... Producida para la marca Freixenet.

Bibliografía selectiva

Enric ALBERICH, *Martin Scorsese. Vivir el cine*, Ediciones Glénat, Barcelona, 1999.

Carlos BALAGUÉ, *Martin Scorsese*, Ediciones JC, Madrid, 1993.

Peter BISKIND, *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 2004.

Patrick BRION, *Martin Scorsese*, La Martinière, París, 2004.

Ian CHRISTIE y Anthony David THOMPSON (ed.), *Martin Scorsese por Martin Scorsese*, Alba Editorial, Barcelona, 1999.

Carlos F. HEREDERO, *La edad de la inocencia/Eva al desnudo*, Dirigido por, Barcelona, 1999.

Tomás FERNÁNDEZ VALENTÍ, *Toro salvaje/El padrino III*, Dirigido por, Barcelona, 1999.

Jorge GOROSTIZA, *Casino/Tener y no tener*, Dirigido por, Barcelona, 1998.

Mary Pat KELLY, *Martin Scorsese, That First Decade*, Redgrave Pub Co, Nueva York, 1980.

Roberto LASAGNA, *Martin Scorsese*, Gremese International, Roma, 2001.

Carlos LOSILLA, *Taxi Driver/Johnny Guitar*, Dirigido por, Barcelona, 1997.

Tomás FERNÁNDEZ VALENTÍ, *Toro salvaje/El padrino III*, Dirigido por, Barcelona, 1999.

Fernando MARÍN, *El cabo del miedo/El gatopardo*, Dirigido por, Barcelona, 1995.

José Enrique MONTERDE, *Martin Scorsese*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

Esteve RIAMBAU, *Uno de los nuestros/Lawrence de Arabia*, Dirigido por, Barcelona, 1994.

Nicolás SAADA, *El cine americano actual: conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Martin Scorsese,...*, Ediciones JC, Madrid, 1997.

Martin SCORSESE, *Conversaciones con Martin Scorsese*, Plot Ediciones, Madrid, 1987.

Martin SCORSESE, *Mis placeres de cinéfilo: textos, entrevistas, filmografía*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.

Martin SCORSESE y Michael Henry WILSON, *Martin Scorsese: un recorrido personal por el cine americano*, Ediciones Akal, Tres Cantos, 2001.

Nicolas SCHALLER y Alexis TROSSET, *Martin Scorsese*, Dark Star, París, 2003.

DVD editado en España

Editado por British Film Institute: *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*.

Editado por Buena Vista H.E.: *Al límite*.

Editado por Divisa Home Video: *Feels Like Going Home* (episodio de la serie *The Blues*, editado con el título "Nostalgia del hogar").

Editado por Lauren Films: *Kundun*.

Editados por Manga Films: *Malas calles*; *Gangs of New York*.

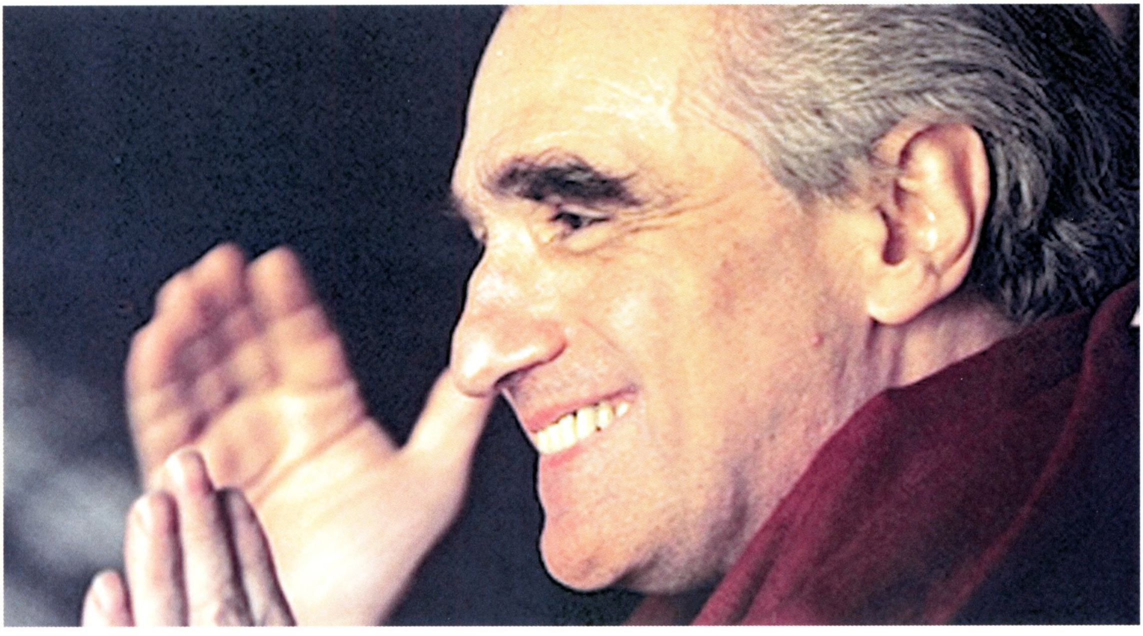
Editado por Paramount: *No Direction Home: Bob Dylan*.

Editados por Sony Pictures H.E.: *Taxi Driver*; *La edad de la inocencia*.

Editados por 20th Century Fox H.E.: *Boxcar Bertha* (editada con el título "El tren de Berta"); *El último vals*; *Toro salvaje*; *New York, New York*; *El rey de la comedia*; *El aviador*.

Editados por Universal Pictures: *La última tentación de Cristo*; *El Cabo del Miedo*; *Casino*.

Editados por Warner Home Video: *Who's That Knocking at My Door?*; *Alicia ya no vive aquí*; *¡Jo, que noche!*; *El color del dinero*; *Uno de los nuestros*; *Infiltrados*.



Fuentes
Colección *Cahiers du cinéma*: portada, p. 6, 14, 16 (abajo), 18, 20, 23, 26 (arriba), 27, 28, 29 (abajo), 39, 42-43, 48, 50, 56-57, 58 (abajo izquierda), 59, 60, 63, 65, 67, 68, 70, 71, 75 (arriba), 77, 82-83, 84, 85 (arriba), 86, 88, 95.
Colección Martin Scorsese: p. 2, 3, 10, 12, 13 (arriba), 15, 16 (arriba), 19, 24, 26 (abajo), 27, 29 (arriba), 30, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 44, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 58 (arriba), 61, 64, 66, 72, 75 (abajo), 76, 80, 81, 85 (abajo), 87.
Colección Michael Henry Wilson: p. 21, 31, 45.
Colección Cat's: p. 8-9, 14, 17.

Créditos fotográficos
Martin Scorsese: p. 12, 13 (arriba).
Motion Picture & Radio Presentations/New York University Department of Television/Summer Motion Picture Workshop (*What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*): p. 13 (abajo).
New York University *(It's Not Just You, Murray!)*: p. 15, 16 (arriba).
Trimod Films (*Who's That Knocking at My Door?*): p. 18.
New York Cinetracts Collective (*The Big Shave*): p. 17.
Cortesía de Columbia Pictures (*La edad de la inocencia; Taxi Driver*): portada, p. 29 (arriba), 30, 31, 32-33, 34, 35, 63, 64.
New Empire Films/Scorsese Films (*American Boy: A Profile of Steven Prince*): p. 41 (abajo).
Cortesía de 20th Century Fox (*El rey de la comedia*): p. 47.
Cortesía de Disney/Touchstone/Miramax (*Gangs of New York; El color del dinero; Historias de Nueva York*): p. 51 (abajo), 54, 55, 68, 76, 77.
Studio Canal (*Al final de la escapada* de Jean-Luc Godard): p. 59.
Pierre-René Worms: p. 60.
Traverso: p. 70.
Cortesía de MGM (*El mago de Oz* de Victor Fleming; *Cautivos del mal* de Vincente Minnelli; *Hijos de la farándula* de Busby Berkeley; *Boxcar Bertha; New York, New York; Toro salvaje; El último vals*): p. 16 (abajo), 21, 23, 28, 29 (abajo), 36, 38, 39, 40, 41 (arriba), 42-43, 44, 45, 75 (arriba).
Cortesía de De Fina-Cappa/Paramount Pictures (*Al límite*): p. 71, 72.
Cortesía de Universal Pictures (*Casino; La última tentación de Cristo; El cabo del miedo*): p. 2, 8-9, 52, 53, 61, 66, 67.
Cortesía de Initial Entertainment Group and Miramax (*El aviador; Gangs of New York*): p. 3, 68, 75 (abajo), 76, 77, 80, 81 (fotos Andrew Cooper).
Box TV/BBC (*No Direction Home: Bob Dylan*): p. 85 (abajo).
Cortesía de Warner Bros Entertainment (*¡Jo, qué noche!; Alicia ya no vive aquí; Centauros del desierto* de John Ford; *Bonnie y Clyde* de Arthur Penn; *Uno de los nuestros; Infiltrados; Malas calles*): p. 6, 20, 24, 26, 27, 28, 29 (arriba), 48, 50, 56-57, 58, 82-83, 84, 85, 86, 87 (foto Andrew Cooper).
INA/Norbert Perreau (*La Prise de pouvoir par Louis XIV* de Roberto Rossellini): p. 65.
DR: *La túnica sagrada* de Henry Koster y *Duelo al sol* de King Vidor: p.14; *El buscavidas* de Robert Rossen: p. 51; *Los sueños de Akira Kurosawa*: p. 58; *Alrededor de la medianoche* de Bertrand Tavernier: p. 58; *Senso* de Luchino Visconti: p. 65; retratos p. 88 y 95.

Pese a las investigaciones realizadas por *Cahiers du cinéma*, es posible que algunos créditos de las ilustraciones de este libro no hayan sido identificados. Esperamos que tengan a bien aceptar nuestras excusas o bien que se pongan en contacto con nosotros.

MARTIN SCORSESE

COLECCION GRANDES DIRECTORES

En treinta años de carrera y más de veinte largometrajes, Martin Scorsese ha escalado el panteón de los grandes maestros del cine americano. Es uno de los directores de cine que extraen, de sus orígenes, una fuente de inspiración inagotable. Italoamericano, creció en el barrio neoyorquino de Little Italy y su biografía está presente en sus películas.

Cineasta cinéfilo, se nutre de los clásicos del cine hollywoodiense así como de las nuevas olas europeas, debuta en los años sesenta y conoce rápidamente el éxito con *Taxi Driver*, que revela la riqueza de su universo y consagra su colaboración con Robert de Niro. A partir de entonces, Scorsese ha dirigido películas sin compromiso artístico ni marginalización – "una película para mí, una película para ellos", en sus propias palabras –, lo que constituye una excepción en el seno de esta industria del cine americano donde nunca se da nada por sentado: *New York, New York*, *Toro salvaje*, *La última tentación de Cristo*, *Kundun*, *Casino*, *El aviador*…

Scorsese explora sin cesar Norteamérica y su historia, construida en base al sufrimiento de inmigraciones sucesivas, de *La edad de la inocencia* o *Gangs of New York*, hasta su última película, *Infiltrados*, que contiene una gran violencia crítica sobre el periodo contemporáneo. Ha conservado el gusto por el documental, al que él regresa regularmente, ya sea en pos de la música (*El último vals*, *No Direction Home: Bob Dylan*) o la historia del cine (*A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, *Il mio viaggio in Italia*). Su fundación en pro de la conservación del patrimonio cinematográfico confirma la figura del artista apasionado, embajador infatigable del séptimo arte.

Thomas Sotinel, cuarenta y ocho años, es periodista de *Le Monde* desde 1989. Tras años de escribir sobre música, fue corresponsal en África en tiempos de Charles Taylor y Laurent-Desiré Kabila. En el año 2000 se incorporó a la sección de cine de *Le Monde*.

9 788498 159561

Precio conjunto. El libro y el DVD no se pueden vender por separado

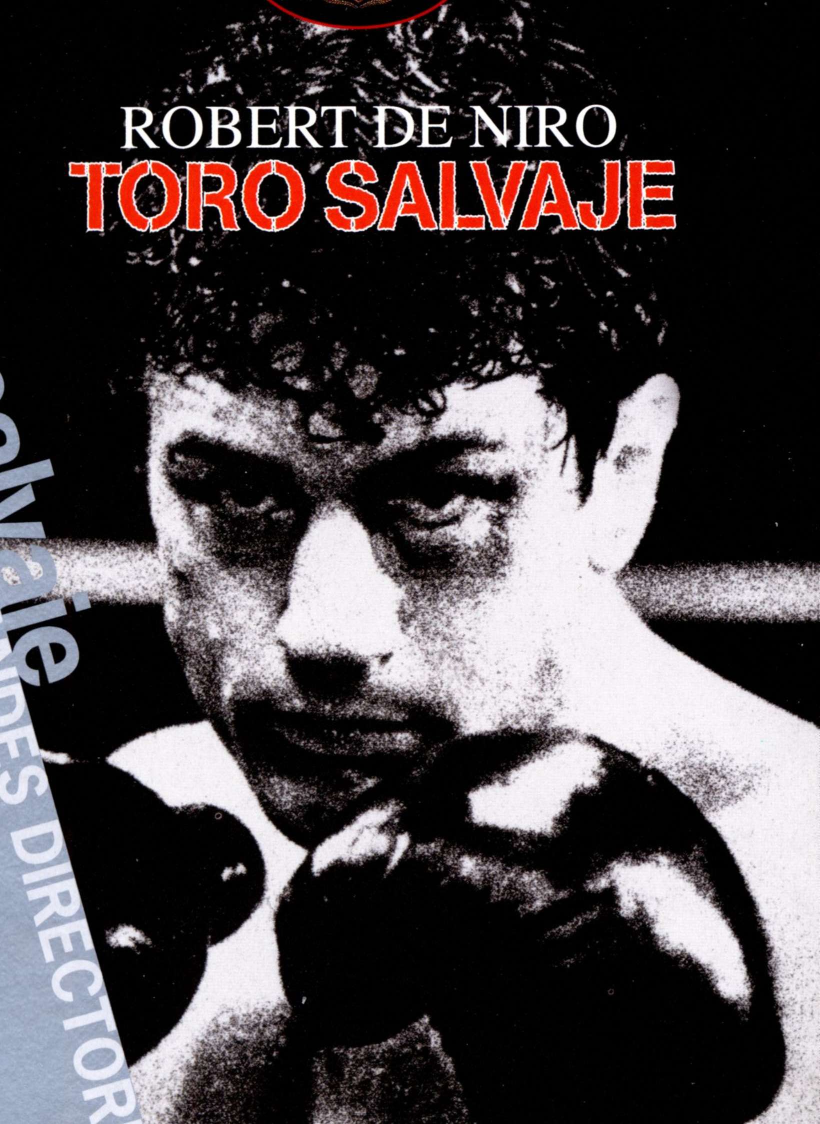
EL PAÍS
Telefónica
CAHIERS DU CINEMA

Metro Goldwyn Mayer

MGM DVD

ROBERT DE NIRO

TORO SALVAJE



Toro salvaje

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

Martin **Scorsese**

Nº 6

Telefónica

EL PAÍS

EL PAÍS

1971

Martin **Scorsese**

Toro salvaje

La película recorre la carrera del boxeador Jack La Motta. De su ascensión, con sus victorias sobre Robinson y Cerdan, sus conflictivas relaciones con su esposa y su hermano, hasta su declive.

Toro Salvaje es una de las mejores películas sobre boxeo, y nos ofrece asimismo una de las mejores interpretaciones de ese gran actor que es Robert De Niro. Consiguió meterse en la piel de un personaje como nadie antes que él. Su transformación física, de un cuerpo atlético al de un ser enorme y deforme, tiene algo de sobrenatural.

Por su parte, Scorsese multiplicó también los prodigios cinematográficos. La película está concebida como un largo combate, violento, duro y veloz. El montaje visceral, todo rupturas, la composición de los encuadres y, especialmente, la técnica cinematográfica del rodaje de los golpes, son asombrosos. El tratamiento sonoro de los combates, el impacto de los golpes y los silencios absolutos son particularmente inolvidables.

Toro Salvaje demuestra una vez más la maestría de un cineasta poseedor del mejor "juego de piernas cinematográfico" de la historia del cine que, sin embargo, declaró en su momento: "He puesto todo lo que sabía en la película, todo lo que sentía, y llegué a pensar que sería el fin de mi carrera".

© 2008 Prisa Innova S.L. Bajo licencia Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Inc.
Nº expediente: 62621 . Depósito legal: M-402-2008.

TORO SALVAJE © 1980 Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Inc. Todos los derechos reservados. Diseño de carátula © 2000 MGM Home Entertainment, Inc. Todos los derechos reservados. Disponible exclusivamente a través de Twentieth Century Fox Home Entertainment Ltd. ADVERTENCIA: El propietario de los derechos ha licenciado el film (incluída su banda sonora) exclusivamente para su uso doméstico. Todos los demás derechos quedan reservados. La definición de uso doméstico excluye el uso de este videocasete en lugares tales como bares, autobuses, hospitales, hoteles, plataformas petrolíferas, cárceles o escuelas. Queda expresamente prohibida la utilización en vídeos comunitarios. Cualquier otra forma de exhibición o difusión, edición, adición, corrección, alquiler, copiado o intercambio de este videocasete o de alguna parte del mismo sin autorización está terminantemente prohibido. La realización de cualquiera de estas actividades u otras análogas será perseguida de acuerdo con las leyes. Este videocasete se puede alquilar o vender siempre y cuando no sea exportado, re-suministrado, distribuido o vendido fuera de la UE sin la autorización expresa de MGM Home Entertainment Inc. y no puede ser alquilado sin licencia de MGM Home Entertainment Inc. Compañía audiovisual nº 374.

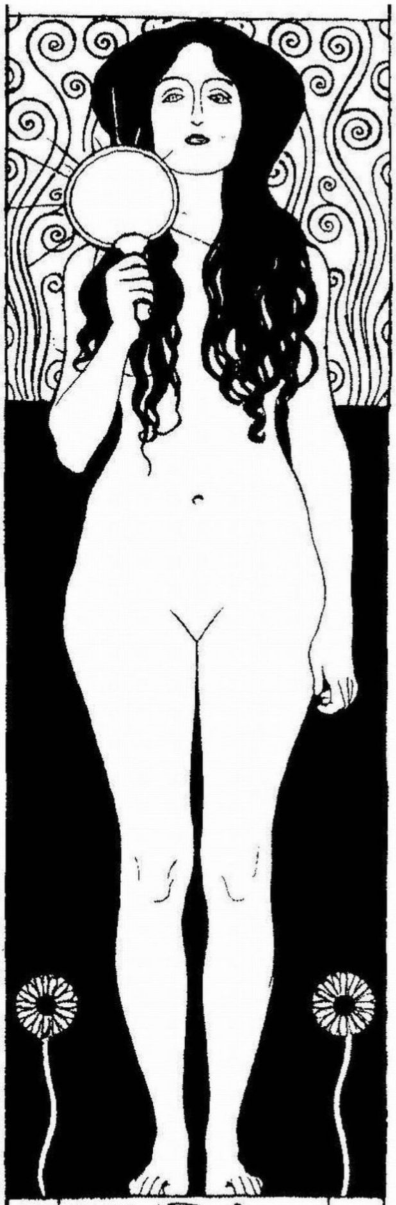
PAL

Dirigida por MARTIN SCORSESE
Guión de PAUL SCHRADER y MARDIK MARTIN
Basado en el libro de JACK LA MOTTA con JOSEPH CARTER y PETER SAVAGE
Director de fotografía MICHAEL CHAPMAN Diseño de producción GENE RUDOLF
Montaje THELMA SCHOONMAKER
Intérpretes ROBERT DE NIRO, CATHY MORIARTY, JOE PESCI, FRANK VINCENT
Una producción de ROBERT CHARTOFF-IRWIN WINKLER

T.O.: Raging Bull / Estados Unidos / 1980 / Blanco y Negro/ Color / Duración: 123 min. / Sonido surround (inglés) mono (otras lenguas)/ Formato 1.85:1 / Lenguas: francés, inglés, alemán, italiano, español/ Subtítulos: francés, inglés, alemán, italiano, español, portugués, holandés, finlandés, sueco, noruego, danés / Bonus track: trailer.

Nº expediente: 62621. Cia. Audiovisual: 1330. Depósito legal: M-402-2008

Exclusivamente destinado al uso privado en el ámbito del círculo familiar. Todos los derechos reservados. EDV 69


NUDA
VERITAS
SCAN